Q8

SAVINIO

VARIAZIONI "...DI ARTE IN ARTE..."

ALBERTO SAVINIO

Elena Bugini

Nella stessa serie

1 Sassu. Dal 1930 a Corrente
2 De Amicis e le esposizioni pubbliche in Italia 1931-1945
3 Quarti. Dipinti e disegni tra gli anni Trenta e Cinquanta
4 Sironi alle Poste di Bergamo
5. Manzù. Opere da e per Michelangelo da Caravaggio
6. Italo Cremona. Gli interni incantati
7. Vasilij Kandinskij. La qualità musicale dei colori
8. Alberto Savinio. Variazioni "...di arte in arte..."

Lubrina Editore
ISBN 88 7766 340 5

GAMe galleria d'arte moderna e contemporanea

Q8

Quaderni
della Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea

SAVINIO

variazioni "...di arte in arte..."

a cura di
Elena Bugini

introducono
M. Cristina Rodeschini Galati
Maurizio Manara

GAMeC
galleria d'arte moderna e contemporanea

L'ottavo quaderno della GAMeC si deve alla generosa collaborazione di Armando Spajani

L u b r i n a E d i t o r e

ACCADEMIA CARRARA

GAMeC galleria d'arte moderna e contemporanea BERGAMO
Museo associato amaci

Associazione per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo - onlus

Soci Fondatori
Comune di Bergamo
TenarisDalmine 100

Soci Benemeriti
Banca Popolare di Bergamo
BONALDI

Si ringrazia per il sostegno
Confindustria Bergamo

Consiglio di Amministrazione
Willi Zavaritt, *Presidente*
Giampaolo Agliardi
Anna Bianconi Cortesi
Ignazio Bonomi
Mario De Beni
Victor De Circasia
Giovanni Giavazzi
Serena Longaretti
Giovanni Pandini
Enrico Pelillo
Tecla Rondi
Pierre Rosenberg
Augusto Sciacca
Silvano Soldà

Responsabile
Giovanni Valagussa

Segreteria
Rossella Garattini
Marina Geneletti
Pierangelo Zamataro

Consiglio Direttivo
Mario Scaglia, *Presidente*
Giuseppe Calvi
Stefano Müller
Giovanni Pandini
Armando Spajani

Revisore dei Conti
Anna Venier

Comitato Scientifico
Iwona Blazwick
Jan Hoet
Giorgio Verzotti

Direttore
Giacinto Di Pietrantonio

Direttore d'Istituto
M.Cristina Rodeschini Galati

Assistenza alla direzione
Marcella Cattaneo

Curatore
Alessandro Rabottini

Assistente curatore
Bruna Roccasalva

Conservatore Onorario
Collezione Medaglie Contemporanee
Vittorio Lorioli

Affari Generali
Roberta Garibaldi

Responsabile Amministrativo
Marco Beolchi

Comunicazione
e Pubbliche Relazioni
Silvia Dondossola

Responsabile Servizi Educativi
Giovanna Brambilla Ranise

Assistente alla Comunicazione
e ai Servizi Educativi
Clara Manella

Archivi informatici e audiovisivi
Sara Mazzocchi

Segreteria
Rossella Della Monica
Claudio Gamba
Lorella Grammatico

Progetto Savinio
una collaborazione tra la
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
e il Civico Istituto Musicale Pareggiato "Gaetano Donizetti".

Si ringrazia per il sostegno al progetto
Emilio Zanetti, presidente del Gruppo BPU

Si ringraziano per la collaborazione
Congregazione della Misericordia Maggiore
di Bergamo
Mons. Gianni Carzaniga, prevosto di Santa Maria
Immacolata delle Grazie
Teatro Donizetti
Vittorio Micciché, coordinatore di Multimagine
e i collezionisti che hanno concesso il prestito
delle opere di Alberto Savinio

In copertina
Alberto Savinio
Passeggiatrice in riva al mare, 1947
tempera su tela, cm 30 x 20
(particolare)
© Alberto SAVINIO by SIAE, 2006

Redazione catalogo
Ornella Bramani

© Lubrina Editore, Bergamo
ISBN 88 7766 340 5
Tutti i diritti riservati

© 2006
Accademia Carrara Bergamo
GAMeC – Associazione per la
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
di Bergamo, onlus
Tutti i diritti riservati

Sommario

Presentazioni — *M. Cristina Rodeschini Galati* 7
Maurizio Manara 9

Variazioni "…di arte in arte…"
su basso ostinato di Alberto Savinio — *Elena Bugini*

Introitus 11

Thema
La poligamia artistica di un "dilettante" 15

Variatio Prima
Le schermaglie di Savinio
con Euterpe "la pazza" 19

Coda I
Suggerimenti d'ascolto 26

Variatio Secunda
Icone saviniane della muliebrità
tra pittura, teatro e scrittura 32

Coda II
Letture imposte e proposte 36

Variatio Tertia
Un musico stregato dalle tersicoree malìe 41

Coda III
Tracce di un mimo danzato 43

Alberto Savinio
Dipinti dal segreto — *M. Cristina Rodeschini Galati* 47
delle collezioni private della città — *Marcella Cattaneo*

M. Cristina Rodeschini Galati
Direttore d'Istituto
Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea

Con tre percorsi interdisciplinari e una mostra dedicati ad Alberto Savinio – Atene 1891 / Roma 1952 – artista, compositore, letterato, il museo prosegue l'approfondimento del rapporto tra arte e musica, prendendo lo spunto, come per il progetto Kandinskij del 2002, da un'opera della collezione permanente.

Poliedrica personalità del Novecento europeo, Savinio è rappresentato nelle raccolte del museo dalla *Passeggiatrice in riva al mare* del 1947, delizioso e ironico dipinto donato alla fine degli anni Novanta dal collezionista Gianfranco Spajani all'Accademia Carrara per la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea. La molteplicità degli interessi culturali di Savinio, autore che ha saputo spaziare nei campi più diversi del sapere, compreso quello scientifico, ha calzato con naturalezza la formula dei percorsi interdisciplinari.

Il progetto anche questa volta viene ideato e realizzato da Elena Bugini, studiosa avviata a divenire una specialista dell'area di ricerca che analizza le relazioni, non occasionali ma profonde, che esistono tra arte, musica e letteratura. Nelle sue mani l'idea iniziale non solo si è sviluppata, ma ha trovato la giusta calibratura per una presentazione pubblica. Le pagine che seguono danno conto della sua preparazione e del garbo con cui sa articolare e porgere temi e riflessioni oltremodo complessi.

Fondamentale la collaborazione con il Civico Istituto Musicale "Gaetano Donizetti", diretto da Maurizio Manara, che attraverso alcuni dei suoi allievi più capaci non solo garantisce l'esecuzione dei brani selezionati, ma interviene attivamente portando all'attenzione del pubblico gli eccellenti risultati del suo corso di composizione, protagonisti dell'ultima serata.

Completa il progetto *Variazioni "…di arte in arte…" su basso ostinato di Alberto Savinio*, l'esposizione nello spazio 'Caleidoscopio' della GAMeC di alcune opere dell'artista ritrovate nelle collezioni private di Bergamo che, con la loro qualità, dicono una volta di più quanto sia ricco e colto il collezionismo d'arte della città.

Il progetto riesce così a incorniciare gli obiettivi che ci siamo prefissati: valorizzare il patrimonio d'arte del museo, consolidare il rapporto di collaborazione tra istituzioni culturali della città, promuovere e far conoscere le brillanti competenze di giovani autori che con impegno e fantasia esplorano il mondo della produzione culturale.

Maurizio Manara
Direttore del Conservatorio di Bergamo

Il "Progetto Savinio" nasce al termine di un lungo periodo di gestazione che ha saputo coinvolgere – significativamente – il Civico Istituto Musicale "Gaetano Donizetti" e gli allievi più promettenti delle classi di Composizione, Pianoforte e di Organo e Composizione organistica.

Accompagnarli passo dopo passo in questo cammino ha comportato, innanzitutto, far crescere la consapevolezza di un ruolo importante – il loro – all'interno di un progetto di grande respiro culturale che si offre alla conoscenza e alla città tutta.

Nell'anno in cui viene celebrato il bicentenario della sua fondazione, l'Istituto "Donizetti" ha inteso condividere infatti l'intero progetto ponendosi, all'interno di esso, come parte attiva importante e insostituibile attraverso la quale far emergere le eccellenze musicali, esecutive e di pensiero, che lo abitano.

Agli allievi, pertanto, l'augurio di poter vivere questa importante esperienza con passione ed entusiasmo, unendomi personalmente al loro ringraziamento per l'attenta e instancabile opera di guida e di formazione offerta loro dagli insegnanti.

Variazioni "…di arte in arte…" su basso ostinato di Alberto Savinio

di *Elena Bugini*

Introitus

Questo lavoro nasce in simultanea alla redazione finale dei testi dell'omonimo ciclo di percorsi interdisciplinari[1] che la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea ed il Conservatorio di Bergamo – fattivamente sostenendo un'idea suggerita a chi scrive dalla complessa personalità del fratello minore di Giorgio de Chirico – hanno organizzato per contribuire all'animazione culturale dell'autunno cittadino 2006. Concepita sin dal 2002 come ideale continuazione del cosiddetto "Progetto Kandinskij"[2], la nuova serie di incontri ha in realtà inteso superare la già eterodossa formulazione della precedente iniziativa dedicata alla *mise au point* della parlata astrattista nelle sue musicali cadenze: soltanto l'ultimo dei tre saviniani *rendez-vous*, in effetti, ancora si conforma – alla maniera delle inusitate quattro "conferenze-concerto" di kandinskijano soggetto – nei termini di studiata alternanza di parti di spiega teorica e di sezioni consacrate all'esecuzione di musica. È invece la primizia di una lettura a tre voci, contrappuntata dalla proiezione di dipinti scelti ed intervallata da molti ascolti e da un piccolo episodio danzato, che i primi due incontri del "Progetto Savinio" propongono al pubblico di Bergamo: ampiamente coinvolgendo la visività del potenziale spettatore con la sollecitazione concreta di immagini (saviniane e non), l'inedita veste, *in primis*, meglio valorizza la vocazione pittorica del protagonista degli appuntamenti; *in secundis*, avvalendosi della collaborazione di forze esterne a GAMeC e Istituto "Donizetti" (un gruppo di capaci cultrici della danza contemporanea ed una coppia di lettori dal timbro suadente per naturale pastosità d'armonici e per arte sapiente d'impostato modulare), dà spazio alle tersicoree malìe ignorate dall'antefatto kandinskijano ed affida agli incanti di un'esperta vocalità l'apertura di significativi spiragli sugli altrettanto negletti ambiti di teatro e letteratura.

[1] È però con la più semplice denominazione di "Progetto Savinio" che, nelle pagine della presente pubblicazione, verrà fatta menzione delle *Variazioni "…di arte in arte…" su basso ostinato di Alberto Savinio*.

[2] Di questo primo evento al crocevia tra arte e musica, serbano accessibile memoria scritta il settimo dei "Quaderni della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea" (edito nel 2004 con il titolo di *Kandinskij. La qualità musicale dei colori*) ed i programmi-invito fatti stampare dal Conservatorio nel 2002 (prima bergamasca) e nel 2003 (replica comasca).

D'altronde, il gustoso giullareggiare del proteiforme Savinio nel talentato e sapiente esercizio di parole, figurazioni e suoni che ora si alternano ora si intrecciano costituisce – per il virtuale creatore di percorsi disciplinarmente misti – punto di partenza e di costante riferimento davvero ideale. Proprio per questo motivo, cercando – tra le personalità rappresentate in raccolta "Spajani"[3] – l'artista che meglio si prestasse a fungere da figura-cardine d'un secondo esperimento dialogico Galleria-Conservatorio, l'ideatrice ha optato senza esitazione per l'autore della *Passeggiatrice in riva al mare*.

A prescindere dalla personaggio da cui muovono e dalle strategie attuative adottate, obiettivo primario di ambedue i progetti inter-artistici sinora stimolati dalla fervida collaborazione della GAMeC con l'Istituto "Donizetti" è stato dimostrare l'inestinta vitalità del capolavoro artistico che, in quanto tale, è potenziale semente d'infinite altre, ed anche assai difformemente connotate, espressioni della creatività.

Questo stesso quaderno è un tributo a tale convincimento dacché, se intento precipuo del precedente era documentare quanto fatto, il presente vuole piuttosto integrare quanto va in concomitanza realizzandosi. Differenza di sostanza legata anche al diverso momento ideativo, dato che il quaderno kandinskijano nasceva due anni dopo le serate bergamasche che ne concretavano il progetto-matrice, mentre quello saviniano va definendosi quando è sempre vivo il rapporto dell'autrice cogli "attori" – musicisti, lettori e danzatrici – dei singoli incontri. Esso, così, integra assai più di quanto non sintetizzi testi di conferenze ancora in corso d'opera, tesaurizzando materiali approntati durante il lungo periodo di studio che ha preceduto la scrittura e quindi esclusi dalla pubblica dizione per l'eccessivo prolungamento dei tempi o l'ingenerarsi di squilibri contenutistici contestualmente alle singole *soirées*. Oltretutto, anche quando riprende argomenti delle pagine vergate per guidare il virtuale pubblico in un percorso reale di immagini, suoni e coreografie, la neonata pubblicazione lo fa mutandone la forma. Forma che – nel suo disegno complessivo – ricalca quella della "variazione su tema": del tipo di composizione musicale, cioè, invocato già nel titolo, con trasparenti intenzioni d'omaggio alla più antica e radicata delle molte vocazioni di Savinio. I cui esordi non furono

[3] Sulle opere della donazione che, insieme alla collezione "Manzù" e alla raccolta "Stucchi", costituisce il nucleo più significativo delle attuali collezioni permanenti della GAMeC, si veda: *Raccolta Spajani*, a cura di Vittorio Fagone, Bergamo, Lubrina, 1999. Che la ricerca di personalità attorno a cui far ruotare di siffatti programmi interdisciplinari sia per il momento circoscritta ai soli autori dei dipinti in "Spajani", è limitazione legata all'*iter* formativo-professionale della loro curatrice: è stato difatti nell'anno stesso in cui la scrivente intraprendeva l'attività di operatore didattico-culturale della Galleria che Gianfranco Spajani compiva il suo munifico gesto a favore della stessa. Delle manifestazioni della creatività contemporanea di proprietà della GAMeC, quelle in raccolta "Spajani", così, sono le meglio indagate e conosciute da chi si è subito dopo maggiormente impegnato sul versante degli studi accademici.

da pittore o scrittore, ma da pianista e compositore; e che soltanto come musicista ebbe studi regolari[4].

Dopo questa "toccata" preliminare, il lavoro prevede pertanto l'enunciazione di un *thema* ed il successivo sviluppo di tre *variationes*, ciascuna conclusa dalla rispettiva *coda* con funzioni integrative degli argomenti maggiori della *variatio* stessa. In *Thema* ci si sofferma brevemente sul "dilettantismo", tratto tra i più caratteristici e seduttivi dell'intrigante personalità di Savinio, così assolutamente incline alla disinvolta oscillazione tra le discipline più diverse. Nelle *Variationes* ci si occupa invece dei rapporti del Nostro con le singole arti da lui maggiormente frequentate. La prima variazione è così consacrata al suo altalenante trasporto per la musica e completata da suggerimenti d'ascolto ispirati ai programmi di sala delle singole serate del progetto. Della seconda è protagonista il pittore che, nel 1947, dipinge la *Passeggiatrice* della GAMeC: l'analisi della piccola tempera su tela è punto di partenza per una disamina del pensiero dell'autore sul femminino, anche così come emerge dalla sua attività di càlamo. La *Coda II* conclude la *Variatio Secunda* con una piccola antologia di testi di Savinio che, scrivendo di pittura e di teatro, lascia che in filigrana traspaiano segni distinti della più antica fiamma per la disciplina dei suoni. La terza variazione entra infine nello specifico degli omaggi saviniani al mondo del balletto. Mondo per il quale Savinio scrisse musica e disegnò costumi e scene, dimostrando un interesse che – in occasione del secondo *rendez-vous* del progetto – si è ritenuto doveroso valorizzare mediante un mimo danzato del dipinto "Spajani". La coda che suggella il contributo della curatrice alla saviniana pubblicazione è giustappunto incentrata sul disegno di fondo di questa danzante *performance* ideata da una coreografa professionista.

Un'ulteriore innovazione del presente quaderno rispetto al precedente kandinskijano va ricercata nell'apparato illustrativo: esso non si compone più di sole riproduzioni tratte dall'opera del suo protagonista e più non si concentra in una sezione finale a cui puntualmente rimanda l'antecedente dissertazione. La piccola raccolta di immagini a colori che ancora si mantiene in conclusione di fascicolo si integra infatti di fotografie in bianco e nero distribuite lungo le sue pagine; e tanto queste ultime (foto d'epoca che ritraggono Savinio, solo o accompagnato dalle presenze più fulgide nel tesoro dei suoi affetti) quanto le fotoriproduzioni dell'*explicit* non intrattengono più rapporti stretti e diretti con le parti squisitamente ver-

[4] Anche i tre incontri con il pubblico (e per le medesime ragioni) sono stati peraltro configurati prendendo a modello una ben precisa forma musicale: ovverosia – come già si lasciava intendere nelle battute incipitarie – quella dell'"invenzione a tre voci". Liberamente interpretata, nel caso dei primi due appuntamenti, nei termini di dialogo – arricchito da suggestioni visive e da interventi musical-danzati – di una voce femminile (quella della relatrice) con due voci maschili (quelle dei lettori). Intesa invece, nel caso della conferenza-concerto finale, come esecuzione – introdotta da un breve *praeludium* affidato alla parola – di un trittico musicale scandito in neo-composizioni di diverso autore.

bali del libro. Anziché illustrare i contenuti del testo, allora, le tavole finali rendono conto di un'importante iniziativa-corollario del "Progetto Savinio", consentendo al lettore di visualizzare le opere del Nostro generosamente prestate alla GAMeC da alcuni privati bergamaschi, affinché – mentre avevano luogo le *soirées* interdisciplinari – una piccola esposizione monografica, allestita *ad hoc* nei locali della Galleria, amplificasse l'"assolo" della *Passeggiatrice* "Spajani" e rendesse così maggiormente riconoscibile – nel luogo stesso di concezione del progetto – la sonorità caratteristica del segno pittorico saviniano. Alle fotografie che ritmano il discorso ponendosi alla fine di blocchi testuali di senso compiuto, si è invece assegnata la funzione di cesure assolute, come se si trattasse – per continuare nel registro dell'onnipervasiva similitudine musicale – di pause, o prolungati respiri.

*

"La malinconia di Chopin, è la malinconia stessa delle statue greche. (Nulla somiglia tanto all'arte greca, quanto la musica di questo polacco di origine francese). È la malinconia stessa di sentirsi estranei sempre e dappertutto, anche col proprio padre, anche con la propria madre, anche con la donna che si ama, anche con i propri figli. È la malinconia di vivere, nel presente, di ricordi."[5]

Ho scritto queste pagine al termine del semestre partenopeo come borsista dell'Istituto Italiano di Studi Storici, dalla nube d'affetto circonfusa d'un insciente germano del loro protagonista; dalla dolce malinconia carezzata d'un omonimo affine nel sentire del compositore dei più radiosi *Notturni*.

A lui le dedico ora, mentre agrodolce perdura il sapore di melegrane non appieno gustate.

Milano, 1 giugno 2006 – Sirmione, 1 settembre 2006

[5] Cfr. Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1988, p. 118.

La poligamia artistica di un "dilettante"

È al felice càlamo saviniano che si devono le più efficaci chiose dell'elegante ondivagare tra diverse discipline praticato a sistema dal loro autore. Particolarmente suggestiva quella contenente il sintagma "…di arte in arte…" racchiuso ad intarsio nel titolo delle *Variazioni* che – tanto nella forma di incontri concreti con il pensante sentire d'un pubblico da coinvolgere per via di sollecitazioni audio-visive, quanto nel più astratto formato di pagine a stampa destinate alla silenziosa frequentazione d'attenti lettori – proprio nella talentata vocazione di Savinio al polimorfismo hanno eletto il loro argomento:

"Molti mi domandano perché io passi così spesso di arte in arte. Rispondo: per serbare il mio dilettantismo in stato di freschezza. Dilettantismo non è operare in superficie, ma possedere la materia, così da esserne padrone e *dilettarsene*. Come stare sempre nella stessa arte?"[1]

Alberto Savinio fu quanto mai fiero del suo dongiovannismo artistico, dato che – a suo modo di vedere – la professione pluridisciplinare di un artista scaturisce da un atto ardito d'intellettuale onestà:

"Io ho chiaramente sentito, ho chiaramente capito che quando la ragione d'arte di un artista è più profonda e dunque «precede» la ragione singola di ciascun'arte, quando l'artista, in altre parole, è una «centrale creativa», è stupido, è disonesto, è immorale chiudersi dentro una singola arte, asservirsi alle sue ragioni particolari, alle sue ragioni speciali. E ho avuto il coraggio di mettermi di là dalle arti, sopra le arti."[2]

Se un artista si configura come poliedrico – sembra cioè dirci Savinio – è perché, quando egli si sia coraggiosamente sottratto alla pavida pigrizia delle malfondate certezze della sua prìstina formazione, gli è ormai impossibile non vedere ed intendere la profonda moralità della poligamia disciplinare; e conseguentemente abbracciarla: nel suo caso specifico, così, la condotta di amante infedele fu copione replicato nei legami sentimentali con tutte le muse che fecero seguito – o meglio s'alternarono, sovente accompagnandosi – a quella musica a cui egli si sentì primariamente vocato. E questo nonostante, col tempo, egli avesse imparato a riconoscere nelle

[1] Cfr. Alberto SAVINIO, *Io e la musica*, in "Corriere della Sera", 3 giugno 1950.
[2] ID., *La mia pittura*, in *Alberto Savinio*, Milano, Editoriale Periodici Italiani, 1949.

arti del disegno e nella pratica scrittoria compagne di vita ben più ragionevoli e costanti, nonché meno fatalmente inclini a condurlo alla dolorosa dissipazione emotiva, rispetto alla "pazza" per antonomasia[3]. Ma se, tra quelli provati da Savinio, il trasporto per l'*ars musica* fu – in assoluto – il più complicato e discontinuo, rimane del pari vero che esso si dimostrò pure il più profondo e persistente, tanto da costituire per lui una sorta d'insuperabile, vitalizio rovello.

"Dilettantismo" è l'espressione con cui il Nostro è solito indicare la sua indole d'artista poligamo. L'immagine che Savinio aveva di sé come "dilettante" si plasma su quella rinascimentale – ben espressa, nel 1528, dal *Cortegiano* di Baldassar Castiglione – secondo la quale l'arte è un lusso ed un passatempo che deve essere esercitato senza apparente fatica, con leggerezza ed ironia, liberamente fluttuando tra i mezzi più diversi. Già Castiglione puntualizza su come, dal momento che il cortigiano si lascia guidare dal principio del giusto mezzo, egli non possa dedicarsi completamente ad alcuna attività e debba piuttosto congiungere la sua universalità ad un sovrano atteggiamento di distacco in tutte le situazioni della vita: nel saviniano rapportarsi con le varie discipline, analoga è la *ludica levitas* che si riscontra.

Tra gli artisti attivi nel primo Novecento, in realtà, Alberto Savinio non è il solo ad invitare i colleghi ad abbandonare l'esercizio esclusivo dell'arte in cui hanno deciso di specializzarsi[4]. La professione "dilettantesca" di Savinio, tuttavia, ha sì sentita ed insistita cadenza da essere quantomeno peculiare nel contesto di un altrimenti relativamente diffuso atto di fede nel dialogo inter-artistico. Due sembrano le più credibili ragioni di tale peculiarità. Da una parte, la davvero non comune indole di intellettuale onnivoro e peripatetico che, animato da una passione infinita per l'infinita differenza delle cose, è dedito a letture sterminate e ad infaticato viaggiare. Dall'altra, la neanche tanto inconscia necessità di elaborare in modo creativamente mercuriale l'inquietante agrume del sapersi personalità fondamentalmente irrisolta e da sé medesima enigmaticamente impenetrata. A prescindere dalla vitalistica e positiva immagine che l'impressionante versatilità del Nostro suggerisce, all'origine del "dilettantismo" di Savinio si coglie – in altre parole – un sostanziale e profondo scontento di sé, scientemente carico di furori iconoclasti quanto effettivamente incapace di liberarsi *in toto* delle figure e dei falsi valori dell'aristocrazia morente che gli ha dato i natali[5]. In questa luce, risulta anche più comprensibile come, malgrado l'ostentata ed apparentemente olimpica supponenza di molta della sua scrittura, Savinio sia stato l'inguaribile e malinconico introverso che, vita natural durante, per non dover leggere negli occhi di quanti frequentava interrogativi inerenti al perché di una particolarità di cui lui stesso non deteneva le chiavi, si tenne ai margini dell'umano consorzio.

[3] Cfr. *Variatio Prima*, con particolar riguardo alla citazione incipitaria da *Scatola sonora*.

[4] L'11 aprile del 1912, nel suo *Manifesto della scultura futurista*, Umberto Boccioni, ad esempio, dichiara: "Nessuna paura è più stupida di quella che ci fa temere di uscire dall'arte che esercitiamo. Non v'è né pittura né scultura, né musica, né poesia, non v'è che creazione!", cfr. *Futurismo & Futurismi*, a cura di Pontus Hulten, Milano, Bompiani, 1987, p. 433.

[5] Delle difficoltà incontrate da Savinio sulla strada dell'auto-comprensione e dell'auto-accettazione, dicono molto molte delle pagine del suo tardo romanzo autobiografico *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, edito in volume unitario da Mondadori – dopo una prima pubblicazione a puntate a partire dal 1935 – nel 1941. "Dopo questa introduzione apodittica, sarà più facile capire taluni squilibri nel destino di Nivasio Dolcemare, giustificare quella fama di figlio di famiglia che gli sta addosso come una crosta, e che nessuno, e lui meno di tutti, è riuscito ancora a capire se gli giova o gli nuoce. […] Questo il dramma di Nivasio Dolcemare. La singolarità degli altri uomini singolari parla da sé, difende le proprie ragioni, sa farsi valere. È corposa, vistosa, appariscente. I suoi proprietari l'alimentano con cura, la ungono, la lustrano, si studiano di renderla sempre più gradita alla platea. Capricci, civetterie, caparbietà, selvaggismo, concorrono a fare dell'uomo singolare, dell'uomo «superiore», un personaggio a successo e redditizio. La singolarità di Nivasio Dolcemare invece è così discreta, così segreta, così sottocutanea, che in superficie nulla trapela, e si confonde con la più smaccata normalità. Ma essa è, e, mare invisibile, circonda questo uomo-isola di una desertica zona, di una cintura di vuoto […]", cfr. A. SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1998, pp. 18-19. Si noti come il nome proprio "Nivasio" altro non sia che la versione anagrammata di "Savinio", cognome d'arte del protagonista delle presenti *Variazioni*.

Alberto Savinio negli anni Quaranta

Le schermaglie di Savinio con Euterpe “la pazza”

Quello di Alberto Savinio con la musica fu un autentico rapporto di amore ed odio, di cui lui stesso cercò di dar ragione nel gustosissimo scritto non datato dall’emblematica titolazione di *Musica estranea cosa*[1]. Nel saporoso saggetto, preliminarmente esclusa ogni possibilità di definire l’arte di combinare ed organizzare i suoni, Savinio considera il legame dell’uomo – e dell’uomo-Savinio in particolare – con quest’arte tanto da lui diversa da essere definita “la pazza” per antonomasia:

“[…] l’essenza della musica rimarrà per noi eternamente ignota. Che è questa misteriosa cosa che vive soltanto nel tempo? Come possiamo noi stringere rapporti con una cosa che vive soltanto nel tempo e farne una cosa nostra – un’arte? Noi crediamo possedere la musica, e invece è la musica che possiede noi. L’uomo per fare «anche» della musica un’arte, ossia uno strumento maneggevole, ha dovuto addomesticarla, ridurla, mutilarla. Ha dovuto rendere terrestre una cosa non terrestre, fermare una cosa essenziale, sfuggente, formare una cosa per sua natura informe. E l’uomo per prima cosa ha dovuto dare alla musica – a questa misteriosa cosa che vive unicamente nel tempo – anche un’apparenza di vita nello spazio; e le ha dato il ritmo; come si mette il morso ad un cavallo selvatico; come si mette il busto ad una donna grassa. […] Perché il ritmo colloca o finge di collocare la musica nello spazio, con che le dà carattere umano e diritto di cittadinanza sulla terra. […] L’essenza della musica sfugge talmente a qualunque possibilità di conoscenza, che l’uomo tenta di spiegarsela mediante spiegazioni immaginarie; sia, come Pitagora, assimilandola ai numeri […]; sia, come Goethe, presentandola come un’«architettura fluida» […]; sia, come Schopenhauer, facendo di lei l’immagine della volontà pura. Ma a che tentar conoscere l’inconoscibile? A che voler spiegare l’inesplicabile? La sola definizione che si addica alla musica è la Non Mai Conoscibile. E non senza ragione. La non conoscibilità della musica è la ragione della sua forza, il segreto del suo fascino; e se l’uomo cede con tanto piacere alla musica, è soprattutto per il «diverso», per l’«ignoto» che è in essa, e c’è analogia tra l’uomo che cede alla musica perché nella musica sente il «contrario» di se stesso, e il meridionale scuro di pelle e crespo di capelli che cede al fascino della scandinava bianchissima di carnagione e bionda di capelli, nella quale egli vede quello che egli stesso non è «ma sogna di essere». Cedere alla musica è un atto di soggezione a quello che non si conosce, e per questo attira. […] Il pericolo che la musica costituisce per l’uomo, richiede da parte dell’uomo alcune cognizioni profilattiche che l’uomo non mostra di possedere. […] la musica è un’arte pazza, e abbandonarsi alla musica con tanta imprudenza come le si abbandonano i musici e amatori di musica, è atto da pazzi. […] Come abbandonarsi ad un’arte che per prima cosa preclude le idee e vieta di pensare? Musicista, io mi sono allontanato nel 1915 all’età di ventiquattro anni dalla musica, per «paura». […]

[1] Cfr. Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1988, pp. 3-10. *Nostri rapporti con la pazza* è l’altrettanto emblematico sottotitolo.

Perché la musica stupisce e istupidisce. Perché la musica rende l'uomo schiavo; e la ragione principale del suo grandissimo successo è probabilmente questa, perché diversamente da quanto credevano gli enciclopedisti che sognarono la libertà per l'uomo, l'uomo ama sentirsi schiavo: sottomesso a una schiavitù fisica e assieme a una schiavitù metafisica, quale la musica eccellentemente dà."[2]

Il tormentoso trasporto di Savinio per la musa da cui pristinamente si sentì chiamato, in effetti, fu fatto di non eccessivamente prolungati idilli – vissuti nelle vesti ora del focoso esecutore, ora del compositore scabroso, ora del brioso scrittore – e di viceversa lunghi iati, non di rado rotti dalle taglienti sciabolate del ricordo insultante.

Precocissima quanto precocemente interrotta fu la parabola dell'*enfant prodige* della tastiera. Nato ad Atene il 25 agosto 1891, Andrea de Chirico – che soltanto ventenne, per maggiormente distinguersi dal *frater maior* Giorgio, avrebbe adottato lo pseudonimo con cui è universalmente noto – venne iniziato al pianoforte da privati precettori di Volos. A partire dal 1899, il piccolo Andrea frequentò regolari corsi di musica presso il Conservatorio d'Atene, dove si diplomò – col massimo dei voti – quattro anni più tardi. Nel 1903, Savinio ha dodici anni soltanto: è dunque ad un'età ancora decisamente infantile che – presentando all'ateniese commissione esaminatrice un programma[3] di difficoltà estrema – egli dà la prima significativa prova pubblica delle sue non comuni doti di virtuoso dal felice fraseggio. Fatta eccezione per l'*incipit* bachiano, la scelta dei brani di questo concerto davvero dice molto dei gusti musicali del diplomando, in seguito confermati dalle pagine dell'*essayist*: le opzioni, in effetti, cadono integralmente a favore d'un romanticismo "tutto cuore di velluto, tutto profondo e tenebroso sguardo che empie il nostro animo di malinconia e pensosa dolcezza"[4]; romanticismo i cui più fulgidi esponenti furono da Savinio costantemente ammirati per la magistrale valorizzazione delle potenzialità di quel pianoforte[5] che, per tutta la vita, egli stimerà lo strumento musicale per eccellenza[6].

[2] Cfr. *ibidem*, pp. 6-9.

[3] Si veda il primo blocco di composizioni segnalate in *Coda I*.

[4] Cfr. A. SAVINIO, *Scatola…*, cit., pp. 203-04.

[5] "Non è la prima, questa nostra, delle grandi epoche del pianoforte. Pensiamo all'epoca mitica di Chopin, Orfeo del pianismo. Pensiamo al tempo che Clara Schumann andava in giro per l'Europa, e dalle agili mani lasciava involarsi le malinconiche «Farfalle» del suo Robert. Pensiamo a quel paradiso dei pianisti nel quale brillano i nomi di Liszt, di Anton Rubinstein, e di cui nostro padre ci parlava tra i suoi ricordi d'infanzia […]", cfr. *ibidem*, p. 361.

[6] È pensiero di Savinio che la dimensione acustica creata dal musicista debba avere prerogative di alterità assoluta rispetto al quadro sonoro reale. Non stupisce quindi che il suo disamore nei confronti di un strumento come l'organo – le cui variegatissime potenzialità timbriche si sostanziano dell'imitazione del preesistente fonico, naturale e non – sia totale; e che, viceversa, la sua spiccata predilezione per la "metafisica" voce del pianoforte non sia turbata da ombra di sorta: "È l'ora del pianoforte. […] Soltanto adesso il pianoforte comincia a parlarci la sua lingua chiara e nuda, a rivelarci la sua verità. Soltanto adesso avviene l'incontro tra il pianoforte, strumento dell'astrazione musicale, e una musica fatta ad immagine sua, ossia nuda, fredda, precisa, astratta […]", cfr. *ibidem*.

Ma non passano che due anni e la carriera del pianista già subisce la battuta d'arresto definitiva[7]: nel 1905 muore l'ingegner Evaristo de Chirico e la vedova – la baronessa Gemma Cervetto, madre di Giorgio ed Andrea – decide di trasferire la famiglia a Monaco, per consentire al primogenito di frequentare i corsi di pittura della prestigiosa accademia locale ed al prediletto secondogenito di continuare l'esercizio professionale del pianoforte, intraprendendo – in concomitanza – lo studio dell'armonia. Il giovane musico, però, asseconda solo in parte il desiderio materno e, abbassato il coperchio sulla tastiera dell'amatissimo strumento, si consacra totalmente ai misteri del comporre. Savinio non ha pertanto che quindici anni nel momento in cui matura la prima delle sue molte svolte vocazionali. Svolta – questa dal pianista al compositore – ch'egli compie in seno alla prima vocazione-professione musicale; ma che – giustappunto – non fu che la prima di molte ed assai più radicali metamorfosi: dopo una stagione intensamente dedicata allo scriver musica tra il 1912 e il 1915, così, Andrea de Chirico abbandonò il comporre fino al suo ultimo quadriennio di vita ed attività creativa, integralmente consacrando l'intercorrente trentennio alla letteratura, al teatro ed alla pittura[8]; attività, quest'ultima, per cui è soprat-

[7] Non che Savinio non abbia più toccato una tastiera a partire da questa data. Semplicemente, dopo il 1905, egli svestì senza troppi rimpianti il compassato abito dell'aspirante concertista. In seguito, non si esibì pubblicamente se non in rarissime circostanze, di norma occasionate dall'impossibilità di trovare altrettanto capaci interpreti di repertori innovativi e difficili. Gli accadde così, durante il suo triennio di collaborazione con Pirandello (cfr. *Variatio Secunda*; e relativa *Coda II*), di dover accompagnare qualche *pièces* messa in scena dalla romana compagnia del Teatro d'Arte; e, soprattutto, di dover presentare al pianoforte composizioni sue proprie. Durante questo secondo tipo di *performance*, l'ex compostissimo allievo modello del Conservatorio d'Atene sfoggiava una tutt'altro che accademica virulenza. Invitato ad assistere all'autore che eseguiva i suoi *Chants de la mi-mort* aggredendo la tastiera, Apollinaire, il 1° giugno 1914, scriveva sul "Mercure di France": "J'ai été invité par un jeune musicien à entendre sa musique. C'est un homme bien élevé et plein de talent. Il s'appelle Albert Savinio et j'ai idée que l'on entendra de nouveau parler de lui. Mais pour ce qui est du petit concert qu'il m'a donné, j'étais charmé et étonné à la fois, car il maltraitait si fort l'instrument qu'il touchait, qu'après chaque morceau de musique on enlevait des morceaux du piano droit qu'il avait brisé pour en lui apporter un autre, qu'il brisait incontinent. Et j'estime qu'avant deux ans il aura ainsi brisé tous les pianos existant à Paris, après quoi il pourra partir à travers le monde et briser tous les pianos existant dans l'univers […]", cfr. A. SAVINIO, *Scatola…*, cit., p. 436.

[8] Tuttavia, nonostante le periodiche, immancabili dichiarazioni di disamore (quando non addirittura di disgusto), Savinio non fu capace d'un totale e definitivo abbandono d'Euterpe neanche durante l'annosa *epoké* compositiva 1915-1948 (interrotta soltanto, nel 1925, dalla rapsodica realizzazione d'una coppia di lavori ingenerati dal concorso alla sperimentazione pirandelliana): sin dal secondo decennio del Novecento, così, egli fu critico musicale assai richiesto per capacità di bella scrittura ed arguzia, anche se – come soprattutto fa notare il poeta di *Ossi di Seppia*, cfr. Eugenio MONTALE, *Savinio e la musica*, in "Corriere d'Informazione", 4-5- luglio 1955 – non sempre immune da tendenziosità di giudizio. Questa sua felice attività analitico-scrittoria tende anzi ad intensificarsi proprio quando, non componendo nulla di proprio, egli maggiormente si sensibilizza all'altrui creazione. Le prove migliori in tal senso – fatte di secche e lucide dichiarazioni, erudite quanto intelligenti e spiritose – Savinio le fornisce a partire dal 1933, quando inizia la sua collaborazione con

tutto noto, ma che in realtà non abbracciò come primaria che nel 1926.

La baronessa de Chirico avrebbe voluto che gli esordi del suo compositore in erba si inserissero nel rinomato solco della scuola contrappuntistico-bachiana di Max Reger. Il soggiorno bavarese di Savinio, tuttavia, durò solamente sei mesi (dall'ottobre 1906 al marzo 1907) e davvero poche furono le lezioni ch'egli riuscì effettivamente a prendere dall'allora assai quotato maestro. Allo stesso modo, il successivo triennale tirocinio milanese con il regeriano Edoardo Sacerdote lasciò ben poca traccia nel modo di pensare e scrivere musica che, a breve, si sarebbe manifestato come squisitamente saviniano. Viceversa, quanto appreso in modo magistrale da quelli che, storicamente parlando, furono gli unici due professori da cui Savinio prendesse vere e proprie lezioni di composizione – ovverosia i modi della serrata scrittura polifonica di Johann Sebastian Bach[9] – viene puntualmente stigmatizzato nella sua pagina di critico ed accuratamente evitato nella sua creazione di compositore. Ma Alberto Savinio era fatto così ed ogni costrizione finiva col suscitare in lui una crescente avversione per quello a cui era costretto e sul quale arrivava presto a formulare giudizi anche pesantemente falsati: il geniale autore dell'*Arte della Fuga* fu pressoché il solo pane quotidiano che i ministri del convento della sua iniziazione compositiva dispensassero all'*enfant prodige*; il quale prodigioso fanciullo, divenuto adulto ed intrapreso l'autonomo esercizio della composizione, si ostinò a vilipendere come del tutto insipida la manna che – sia pur somministrata in quantità (e secondo modalità) obiettivamente esasperanti – gli aveva dato, per almeno un lustro, tanto e tanto straordinario nutrimento. Non stupisce, allora, che, nei suoi scritti, l'allievo ribelle ed eretico si spinga addirittura a dare suadente forma letteraria a quelli che – da musicista – sapeva benissimo essere nulla più che meri preconcetti:

"Se attacca la voce di Johann Sebastian Bach, che in luogo di denti o di fanoni porta una schiera di lucide canne d'argento che gli tengono spalancata la bocca, il nostro animo s'inargenta di alta castità, penetriamo a passi di cristallo nel palazzo dell'astrazione, godiamo le sue voluttà bianche, e viviamo di sola ragion pura."[10]

Con *modus procedendi* in seguito molto utilizzato dal pittore, in questo dilettevole passaggio, l'uomo-Bach viene metamorfosato dal Savinio scrittore in quell'inanimata realtà che – nell'*opinio communis* – meglio lo emblematizza: ovverosia, in una cuspidata *enfilade* di canne d'organo. Per quanto gustosa, l'associazione è nondimeno fuorviante, dacché – e l'allievo dei bachiani Reger e Sacerdote ne aveva, ovviamente, contezza piena – il duttilissimo comporre di Johann Sebastian per qualsiasi tipo di strumento e d'organico non risulta certo esaurito dalla sua pur tanto celebre e celebrata scrittura organistica[11].

È soltanto dopo essersi stabilito a Parigi nel 1911, comunque, che il neocompositore dà forma concreta alla sua ispirazione[12]: la prima delle due stagioni in cui si polarizza la saviniana creatività musicale si dispiega, infatti, tra l'anno successivo al trasferimento parigino e l'entrata dell'Italia in guerra, quando – chiamato alle armi – l'inquieto intellettuale-artista decide di lasciare definitivamente la musica per dedicarsi ad altre attività. Solo a secondo conflitto mondiale concluso, nel 1948 addirittura, egli tornerà sulla sua decisione ed offrirà alle proprie idee di compositore una seconda possibilità di concretarsi in suono organizzato: a differenza della prima (tutta francese), questa seconda età del saviniano comporre avrà interamente luogo in Italia, sia pur dispiegandosi tra diverse città (Torino, Roma e Milano soprattutto). E ad interromperla non sarà più l'umorale compositore, ma l'umbratile morte che – improvvisa – colse Savinio a Roma il 5 maggio 1952.

Dichiarato obiettivo del compositore di casa de Chirico è dare alla musica la stessa connotazione di "spiritualità" ch'egli attribuisce alla pittura metafisica del fratello Giorgio. Convinzione di Savinio è che, per essere "spirituale", una composizione debba essere "spettrale" e – ad un tempo – "ironica", ossessivamente ricorrendo tanto alla sovrapposizione di due linee melodiche, quanto alla coesistenza di due tonalità situate ad un intervallo di seconda (maggiore o minore). La spiritualità della musica saviniana poggia, cioè, su una doppia strategia compositiva che, maturata in piena autonomia dalla scuola regeriana, è invece molto debitrice nei confronti di alcune personalità di punta della musica contemporanea. È soprattutto il caso di Stravinskij e Satie[13]: *Petruška* e *Sagra*

"La Stampa" di Torino. Tutto quanto da lui disseminato su giornali e riviste nei panni del critico musicale è stato raccolto ed unitariamente pubblicato nel volume postumo *Scatola sonora*. L'edizione più recente del volume originariamente edito a Milano nel 1955 per i tipi di Ricordi – ormai reperibile solo nelle librerie che se ne siano procurate copia all'epoca – è quella Einaudi del 1988, cui si fa sistematico riferimento in queste pagine.

[9] Tra fine Otto ed inizi Novecento si assiste ad un intenso fenomeno di Bach-*Revival*, promosso sia da un nutrito gruppo di musicisti-musicologi che da diversi esponenti dell'avanguardia artistica (cfr. *Kandinskij. La qualità musicale dei colori*, a cura di Elena Bugini, Bergamo, Lubrina, 2004, pp. 17-19 e 27-28). Savinio è tra i pochi rappresentanti di ambo le categorie che, anziché magnificare, minimizzano la grandezza del maestro di Eisenach.

[10] Cfr. A. SAVINIO, *Scatola…*, cit., p. 116.

[11] La riduzione della variegata tavolozza strumentale di Bach alla sola riserva dei colori timbrici dell'organo serve a Savinio per sminuire ulteriormente l'immagine – già proditoriamente ed ampiamente ridimensionata – del suo (invero gigantesco) eterno obiettivo polemico. Era difatti l'odio più viscerale quello che Savinio provava per l'organo, da lui definito "grande confusionario", "macchina davidica" e "credenzone per la sala da pranzo borghese che prolunga a piacere la sua nota piena di vento", cfr. A. SAVINIO, *Scatola…*, cit., p. 378. Per la stroncatura saviniana delle potenzialità dello strumento pensato come esatto contraltare dell'idolatrato pianoforte, si veda anche quanto argomentato in nota 6.

[12] Il lavoro più completo su Savinio compositore è: Michele PORZIO, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988.

[13] Per quanto si verifichi sovente che, nei suoi testi di critico, Savinio dissimuli il proprio debito, pronunciando pareri trancianti – quando non addirittura ben articolate stroncature – su tali maestri. Per il giudizio saviniano su Stravinskij – nel concetto del Nostro, spirito leggero quanto poco profondo – cfr. A. SAVINIO, *Scatola…*, cit., pp. 177-91; per la meditazione su Satie – da Savinio definito "macero e sprovveduto" amante di Euterpe – cfr. *ibidem*, pp. 279-83.

della Primavera sono infatti per Savinio modello insuperato della sovrapposizione politonale; mentre in *Parade* egli trova conferma di come i frammenti della realtà acustica, suoni o rumori che siano, possano ben entrare a far parte dell'opera musicale[14] senza essere sottoposti alle artate manipolazioni studiate dai compositori futuristi[15].

È già prima del 1912, in realtà, che Savinio si misura con la composizione, scrivendo – a partire dal 1905 – un paio di melodrammi ed un requiem in memoria del padre Evaristo. Si tratta, tuttavia, d'opere di cui egli fa sparire ogni traccia non appena varcata la soglia della più originale creatività, molto credibilmente stimandole troppo dipendenti dalla tradizione e conseguentemente auto-accusandosi di retrivo passatismo. Della prima stagione del saviniano comporre che il Nostro non abbia in seguito condannato all'abiura, rimangono invece due musiche per balletto a soggetto mitologico (*Persée* e *La mort de Niobé*, entrambe del 1913) e – capolavoro del periodo – i *Chants de la mi-mort* (1914). Il titolo di questi ultimi trae ispirazione dalla filosofia di Schopenhauer, nelle cui pagine – lungamente ed appassionatamente frequentate da Savinio – è giusto definita "mezza-morte" la condizione di peculiare (ma estrema) lucidità che contraddistingue la mente umana tra la veglia ed il sonno: è lo stato di grazia invocato dai visionari, dacché foriero di punti di vista sul reale più acuti di quelli possibili nell'insonnia della ragione. Che si voglia condividere tale convincimento oppure no, fu in un simile stato di inquieto sonnambulismo che – in forma di opera drammatica e musicale ad un tempo, in cui testi destinati alla pura recitazione dovevano alternarsi a testi intonati e a brani musicali *tout-court* – il cronicamente insonne Savinio scrisse i *Chants*, per essi disegnando pure costumi e scenografia. Purtroppo, la guerra scoppiò prima ch'essi fossero portati sulle scene e Savinio – che davvero non peccava di troppo amore nei confronti delle sue creature – dei *Canti della mezza-morte* distrusse bozzetti, testi e partitura. Se di essi è ancora possibile farsi un'idea, è perché l'autore, lavorando sui materiali sonori da lui ritenuti più significativi, assemblò una *suite* pianistica che dei *Chants* costituisce una sorta di distillato d'inalterata titolazione. In tale *suite* si succedono sette brani che – dissonanti per esubero di seconde minori e settime; e per brusche e frequenti contrapposizioni di diatonismo, esatonalismo e cromatismo – anticipano le tendenze riduttive delle ben più rinomate esperienze avanguardistiche d'uno Stockhausen o d'un Boulez.

[14] Nel 1985, John Cage – istituendo un paragone tra il saccheggio saviniano del preesistente fonico e l'inglobamento nella superficie pittorica di lacerti del mondo materiale così come attuato dai pittori cubisti – ha definito il Nostro un "*collage-composer*", cfr. M. PORZIO, *Savinio musicista…*, cit., p. 31.

[15] Le scelte musicali futuriste costituiscono, per Savinio, un modello in negativo: il terzo incontro del "Progetto Savinio" è stato concepito proprio nei termini di *zoomata* sullo specifico del rapporto del protagonista del ciclo con la musica futurista. Per una rapida evocazione delle principali caratteristiche di quanto composto *ex novo* dagli studenti dell'Istituto "Donizetti" ispirandosi al dialogo-non dialogo tra Savinio e il Futurismo, si vedano le sintetiche note che postillano il terzo gruppo di composizioni della *Coda I*.

Nei *Canti della mezza-morte*, tra l'altro, Savinio crea e cristallizza tipi umani che, quasi in contemporanea, il fratello Giorgio traduce in celebri icone pittoriche[16] e che, a più di trent'anni di distanza, lui stesso torna a far protagonisti delle sue composizioni. Quando fu colto dalla crisi cardiaca letale, in effetti, il ridesto musicista stava lavorando all'oratorio, intitolato *Vita dell'Uomo*, che avrebbe dovuto aprire la stagione '51-'52 del Teatro delle Novità di Bergamo; oratorio le cui *dramatis personae* palesemente si ispirano ai più antichi archetipi codificati nei *Chants*: per quanto lasciano intendere testi e pagine di musica purtroppo soltanto abbozzati, "Il Padre", "La Madre", "L'Uomo" e "La Fanciulla" che Savinio coinvolge nell'azione dell'opera estrema altro non sono che i più maturi fratelli italofoni di "*homme chauve*", "*mère de pierre*", "*homme jaune*" e "*Daisyssina*", protagonisti in lingua francese del giovanile *morceau de bravoure* e della relativa riduzione per pianoforte. Facendo ritorno in *Vita dell'Uomo* (sia pur mutate per nome e lingua madre), le *dramatis personae* dei *Chants de la mi-mort* – quindi – dimostrano, attraverso la vitalità loro propria, quella della composizione da cui provengono. Vitalità che risulta anche maggiore quando si consideri come, prima ancora che nell'oratorio per l'apertura della stagione bergamasca, i personaggi del giovanile *opus summum* fossero tornati a manifestarsi già nella tragicommedia mimata e danzata dalla cui partitura e dai cui testi Savinio stava ricavando il suo ultimo lavoro. Scritta nel 1948, tale tragicommedia – essa pure intitolata *Vita dell'Uomo* – aveva a sua volta suggellato, con la *mise en scène* scaligera del 1951, il triennio da Savinio consacrato al "teatro metafisico"[17]: ad innovative forme di spettacolo, cioè, in cui la coesistenza della musica con la letteratura era regolata dal ruolo ancillare della prima rispetto alla seconda e la cui tematica prediletta era l'identificazione dell'amore con la morte. Identificazione tradizionale, che Savinio rilegge però in disincantata chiave novecentesca: la positività della morte risiede nel suo essere liberazione dal sostanziale non-senso della vita.

[16] Il manichino, ad esempio, ispirato alla figura dell'"uomo senza volto" (altrimenti denominato "*homme jaune*") protagonista dei *Chants*.

[17] Oltre alla tragicommedia *Vita dell'Uomo*, altre tre opere sono riconducibili alla sperimentazione tentata da Savinio tra 1948 e 1951: l'opera teatrale *Orfeo vedovo* e le due opere per la radio *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*.

Suggerimenti d'ascolto

All'evocazione delle non comuni doti dell'*enfant prodige* della tastiera è di grande aiuto l'ascolto di:

Johann Sebastian BACH [1685-1750]
Concerto Italiano in fa maggiore BWV 971:
(*Allegro*) – *Andante* – *Presto*;

Robert SCHUMANN [1819-96]
Papillons op. 2;

Franz LISZT [1811-86]
Harmonies poétiques et religieuses n. 3:
Bénediction de Dieu dans la solitude;

Pëtr Il'i č ČAJKOVSKIJ [1840–93]
Concerto n. 1 in si bemolle minore op. 32 per pianoforte e orchestra:
Allegro non troppo e molto maestoso; *Allegro con spirito* – *Andantino semplice*; *Prestissimo*; *Andantino* – *Allegro con fuoco*.

Fu infatti eseguendo questi brani che il dodicenne Savinio si diplomò in pianoforte nel 1903. Per questo motivo, la sezione musicale della prima serata del "Progetto Savinio" è stata costruita esattamente a tale programma ispirandosi: sia pur intervallata da momenti di spiega teorica, letture e commenti d'immagine, la traccia del saviniano concerto è stata puntualmente seguita; con la sola eccezione dell'op. 32 di Čajkovskij, il cui inserimento tra le esecuzioni dell'incontro – oltre a dilatarne all'eccesso la durata – avrebbe costituito un falso storico: come ogni diplomando pianista, Savinio non suonò la partitura in questione duettando con un'orchestra, ma ne fece l'oggetto di una trattazione *per verba* in finale di prova.

Per mettere a fuoco la figura del compositore, si suggerisce invece l'ascolto di:

Max REGER [1873-1916]
Fantasia e fuga sul nome Bach op. 46 per organo;

Quintetto con clarinetto in la maggiore op. 146:
Moderato e amabile – *Vivace* – *Largo* – *Poco allegretto*;

Böcklin Suite op. 128:
Der geigende Eremit – *Im Spiel der Wallen* – *Die Toteninsel* – *Bacchanal*;

Erik SATIE [1866-1925]
Parade balletto in un atto su testo di Jean Cocteau;
Trois Gymnopédies per pianoforte;

Igor STRAVINSKIJ [1882-1971]
Trois mouvements de "Petruška" per pianoforte:
Danse russe: Allegro giusto – *Chez Petruška* – *La semaine grasse*:
Con moto; *Allegretto*; *Tempo giusto*; *Agitato*;

Le sacre du printemps balletto in due parti, quattro quadri;

Les noces scene coreografiche russe in quattro quadri, per voci, quattro pianoforti e percussione;

Alberto SAVINIO [1891-1952]
Les Chants de la mi-mort – suite per pianoforte:
n. 1: *L'homme chauve et l'homme jaune*
n. 2: *L'exécution du général*
n. 3: *Daisyssina*
n. 4: *Les anges tués*
n. 5: *Le roi affolé* – *Le phare*
n. 6: *Danses*
n. 7: *Abdication*.

Del mèntore eletto dalla baronessa de Chirico per l'avviamento alla composizione del figlio Andrea, si è qui innanzitutto segnalata l'op. 46, non solo in quanto espressione tra le più felici del grondante e debordante *furor organisticus* regeriano, ma anche perché attestazione di magistero contrappuntistico costruita sul nome del compositore che si è adusi identificare col contrappunto stesso: come ben sa chi anche solo minimamente introdotto alla musica, le quattro lettere del cognome di Johann Sebastian, nella notazione musicale tedesca, sono infatti quattro note (si bemolle, la, do, si naturale). Lo stesso Bach ha inserito questa strana (e non certo gradevole) melodia nell'*Arte della Fuga*; e, su di essa, pressoché tutti i grandi nomi della musica – da Beethoven a Boulez, passando per Schumann, Liszt e pure Reger – hanno scritto a loro volta[1]. La *Fantasia e fuga* op. 46, così, oltre a confermare la predilezione di Reger per l'organo, costituisce anche una grandiosa riprova dei suoi modi e modelli, con particolar riguardo alla più luminosa *lucerna aurea* del suo *lararium*. Predilezione, modi e modelli che Savinio rifiutò in blocco. Il *Quintetto* op. 146 documenta invece l'interesse di Reger per le forme canoniche della musica da camera e per il timbro di strumenti diversi dall'organo (in questo caso, la variegata sonorità degli archi e l'opulenta voce felpata del clarinetto). Di grande interesse, infine, la proposta dei quattro poemi sinfonici op. 128: da una parte, perché essi

[1] Una bella analisi della storia del nome "Bach" come nucleo di creazione musicale estremamente fecondo nella storia della musica moderna si trova in: Étienne BARILIER, *B-A-C-H. Histoire d'un nom dans la musique*, Quetigny, Édition Zoé, 2003.

traggono ispirazione da altrettanti dipinti di Arnold Böcklin[2] che, figura chiave per la maturazione dell'immaginario (non solo pittorico) di entrambi i fratelli de Chirico, contribuì pertanto alla tornitura della personalità di Savinio anche per tramite di quel professor Reger dal cui modello il Nostro si sentiva e professava sideralmente lontano; dall'altra, dal momento che la scrittura regeriana della *Böcklin Suite* molto risente del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy. Autore, quest'ultimo, molto citato dal Savinio critico musicale, ma con intenti di denuncia senza quartiere di quella che, nel suo concetto, era una detestabile stortura: ovverosia, l'aspirazione alla mimesi del dato naturale a mezzo della voce astrattamene sublime del pianoforte (a tal proposito, si pensi soprattutto a quanto da Debussy sperimentato nei due libri dei *Préludes*).

Tra i brani dei referenti *in pectore* del saviniano comporre che si sono voluti ricordare in questa *Coda I*, le *Gymnopédies* di Satie (della prima e della terza esiste anche un'assai suggestiva versione per orchestra scritta da Debussy) e i *Mouvements* dallo stravinskijano balletto *Petruška* forniscono altrettanti esempi del tipo di scrittura pianistica caldeggiato da Savinio. Scrittura innovativa che, rispetto a quella tradizionale è: "[…] molto più spoglia, più asciutta, più rigorosa soprattutto. E più fredda pure. È come un nuovo clavicembalismo. Il pianoforte rinuncia alla sua megalomania orchestrale, e si restringe alle sole due qualità di strumento «che mantiene il suono». E la musica che viene fuori di sotto la sua grande ala nera, tirata su da una parte come quella di un enorme corvo a tre zampe, si sgrana, nitida, pulita, come una collana di perle […]"[3]. Le irruzioni bruitistiche di *Parade* consuonano con quelle – cronologicamente anteriori e quindi indipendenti dal referente francese – dei *Chants* savviniani; mentre la *Sagra della primavera* è, per il Savinio che accosta in simultanea melodie ed accordi appartenenti a diversi ambiti tonali, modello dichiarato di bitonalità. Del pari, composizione e sfruttamento d'organico adottati dallo Stravinskij di *Nozze* sono esemplari per l'italico musico alle prese con l'orchestrazione de *La mort de Niobé*.

La discografia saviniana è tutt'altro che sterminata. Nel 1992, comunque, la casa discografica "Stradivarius" di Cologno Monzese ha inciso e prodotto un compact disc – di cui, fortunatamente, ancora esistono copie in commercio – che, accanto al meno importante *Album 1914* (per pianoforte, voci, celesta e fagotto), propone la *suite* pianistica dei *Chants de la mi-mort* nell'esecuzione di Bruno Canino. Dato che i *Chants* costituiscono il momento più alto della prima creatività saviniana ed il punto di riferimento obbligato dell'ultimo Savinio alle prese con la composizione dell'oratorio (incompiuto) *Vita dell'Uomo*, l'ascolto di quanto offerto da questa

[2] Ciascuna di queste opere porta identica titolazione del singolo poema che ne costituisce l'analogo sonoro. Nella traduzione italiana di chi scrive: *L'eremita al violino – Il gioco delle onde – L'isola dei morti – Baccanale*.

[3] Cfr. Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1988, p. 363.

registrazione consente di farsi un'idea piuttosto chiara delle peculiarità del saviniano comporre.

La consapevolezza della centralità dei *Chants de la mi-mort* nella vicenda del loro autore ha indotto la curatrice degli incontri del "Progetto Savinio" a lasciare che i musicisti coinvolti nella seconda serata scegliessero con la massima libertà che cosa eseguire di Reger, Stravinskij e Satie, imponendo però loro che a rappresentare Savinio fossero proprio i *Chants*. Il programma di concerto vergato da professori e studenti dell'Istituto "Donizetti" sulla base di tale richiesta presenta, così, qualche differenza rispetto a quanto sopra riportato, ma non manca di suggellare l'incontro con la proposta dei brani più significativi – nn. 1, 3, 4, 6 – dei *Canti della mezza-morte*.

Per un'ulteriore riflessione sul Savinio compositore, in particolar modo nei suoi rapporti con la musica futurista (oltre che su quest'ultima in sé e per sé), andrebbero ascoltati i brani portati a battesimo negli ambienti della GAMeC in occasione del terzo incontro del progetto[4]:

Francesco PARRAVICINI [1973]
Tre schizzi futuristi per flauto, clarinetto, tromba,
violino e due violoncelli;

Paolo GALLI [1979]
Mélancolie per soprano, flauto, clarinetto, violino e violoncello;

Daniele GHISI [1984]
Sei conversazioni inattuali per clarinetto, voce femminile,
elettronica e *ensemble.*

Il rapporto di Savinio con il Futurismo ebbe carattere decisamente ambiguo: mentre i testi dei *Chants de la mi-mort* tradiscono la fascinazione esercitata sul letterato dal paroliberismo di Marinetti, l'immaginario saviniano è intrinsecamente estraneo alla modernolatrìa futurista e la scrittura musicale che lo traduce è egualmente refrattaria alle manipolazioni cui i musicisti futuristi sottopongono i rumori.

Quello di Francesco Parravicini è un omaggio tanto alle espressioni musicali (allontanamento dal sistema tonale tradizionale) quanto a quelle pittoriche (l'ultimo dei suoi *Schizzi* costituisce una sorta di trascrizione musicale di *Linee-forze di un paesaggio*, il piccolo olio su carta del 1918 che presentifica Giacomo Balla alla GAMeC[5]) del movimento marinettiano. Omaggio incondizionato e senz'ombre; ivi compresa quella di Savinio, che Parravicini non invoca né nei modi né nei materiali compositivi, volutamente trascurando anche le suggestioni provenienti dal saviniano dipingere.

[4] Se ne prevedono, a breve, registrazione, produzione e successiva distribuzione.

[5] Cfr. *Raccolta Spajani*, a cura di Vittorio Fagone, Bergamo, Lubrina, 1999, pp. 20-21.

Tanto Ghisi che Galli, viceversa, sostanziano i loro brani di attacchi espliciti al Futurismo e di impliciti omaggi a Savinio. In effetti, Paolo Galli compone ispirandosi ad una poesia (*Mélancolie*, da cui la denominazione data al brano) e ad un dipinto (*Il Trovatore*, il cui titolo occasiona una ricercata citazione da Verdi) di Giorgio de Chirico, felicemente espressivi del rifiuto – manifestato anche in altre occasioni dal loro autore e condiviso anche dal fratello Savinio – dell'abbruttimento individuale causato dalla meccanizzazione della società. Muovendo addirittura da sei punti di vista diversi (da quello più squisitamente musicale a quello più globalmente storico), nelle *Conversazioni inattuali*, Daniele Ghisi dà virulenta espressione a quella che è, invece, la sua propria radicale critica al Futurismo; per quanto, nel formularla, il compositore s'appoggi a frammenti testuali, idee musicali ed allusioni di vario tipo afferenti ai detrattori del movimento (Varèse) ed ai personaggi di punta del clima culturale dell'epoca (Eliot, Apollinaire, Joyce). Galli, inoltre, utilizza un ritmo desunto dal primo brano della *suite* dei *Chants de la mi-mort* nella prima e seconda parte della sua tripartita composizione, mentre Ghisi fa uso insistito di frammenti ricavati dall'intera *suite* con funzione di legante tra "conversazioni" altrimenti quanto mai eterogenee.

Giorgio, Gemma e Andrea de Chirico in una foto del 1899

Icone saviniane della muliebrità tra pittura, teatro e scrittura

È nel 1947 che Alberto Savinio dipinge a tempera su tela la *Passeggiatrice in riva al mare* della raccolta "Spajani" della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo[1]. L'opulenza della materia avvicina il piccolo dipinto alla *Natura silente* della stessa collezione, portata a compimento intorno al 1959 dal fratello Giorgio[2]. La neobarocca esuberanza della stesura, d'altronde, è un *Leitmotiv* del de Chirico *post* 1930 di cui il Savinio pittore si invaghisce ed impossessa nel corso degli anni Quaranta: è dunque tutt'altro che anòdino che – sia pur secondo più grumosa e amaramente risentita declinazione – il dechirichiano pennelleggiare con ricchezza di pigmento puntualmente si ritrovi nella *Passeggiatrice* "Spajani".

Quando però della saviniana teletta si valutino, non più la tecnica, ma le soluzioni formali ed i sottintesi contenutistico-simbolici, degli universi pittorici creati dai due fratelli de Chirico sono soprattutto le differenze ad imporsi: Savinio, in effetti, non mira allo sfoggio compiaciuto del proprio "mestiere" alla maniera del de Chirico di *Natura silente*; né procede per accostamenti di oggetti desunti dalla realtà quotidiana tra loro non connessi da legami logico-funzionali, come fa invece il fratello nel suo celebre "periodo metafisico". Periodo ampiamente esaurito nel momento del barocchegiante quadretto "Spajani", ma ben riflesso dalla copia autografa d'una delle sue più celebri creazioni – il *Canto d'amore* del 1914, oggi presso il Museum of Modern Art di New York – di analoga collocazione attuale[3]. Se anche Savinio indulge al paradosso d'effetto complessivamente straniante (e tale è la *Passeggiatrice* "Spajani", risultato dell'innesto d'una testa animale su un corpo umano), non è per rappresentare – secondo i modi del fratello – la realtà "metafisica" oltre l'apparenza sensibile delle cose, ma per manifestare – caricandole – alcune delle storture che affliggono la società contemporanea. E caricandole, appunto: passando, cioè, attraverso i modi del grottesco, sostanzialmente estranei a de Chirico. Se con la *Passeggiatrice in riva al mare* Savinio realizza una parodia della *Femme à l'ombrelle* di Claude Monet[4] è, allora, con finalità di critica corrosiva del tipo femminile imposto dalla cultura borghese tra Otto e Novecento: ovverosia, quello della donna forzosamente semplificata in mera funzione dell'uomo ed inesistente se non in quanto sposa. A questa donna – madre totalmente dedita alla cura della prole del suo uomo tra le mura domestiche e, in società, elegante orpello del suo censo – non solo non è richiesto, ma – considerato dannoso ancor più che superfluo – viene addirittura vietato esercizio di intelligenza alcuno. Salvo rare eccezioni – letterariamente emblematizzate dall'amatissima Nora nell'ibseniana *Casa di bambola*; e concretamente rappresentate, nella sua vita, dall'emancipata moglie Maria Morino, pupilla della Duse ed attrice per il Teatro d'Arte di Pirandello[5] –, la donna della società nella quale Savinio è cresciuto e continua a vivere altro non è, quindi, che una coatta alla stupidità. Da qui la scelta di prestare alle sue immagini femminili la testa di volatili usualmente considerati poco intelligenti, con massima ricorrenza del pellicano e – come nel caso della teletta "Spajani" – dello struzzo.

All'origine del curioso *mélange* zoo-antropomorfo della *Passeggiatrice* e delle molte similari immagini inverate da Savinio a partire dagli anni Trenta[6], vi è la metafisica su base sessuale che, nel 1903, l'austriaco Otto Weininger teorizza in *Geschlecht und Charakter* (*Sesso e carattere*) e che, congiuntamente alla miglior produzione di Schopenhauer e Nietzsche, costituisce il trattato cardine della solida formazione filosofica di entrambi i fratelli de Chirico. Weininger insiste sulle forti analogie psico-fisiche che si ravvisano tra i rappresentanti del genere umano e certi animali che, nel caso del sesso femminile, sono proprio gli uccelli a cui Savinio dà forma pittorica. Tuttavia, Weininger è autenticamente sessista e fastidiosamente misogino ed è fermamente convinto che la stupidità femminile non sia un semplice e superabile atteggiamento culturale, ma una triste ed insormontabile realtà di fatto. Non così Savinio, il quale dichiara invece di condividere il pensiero wagneriano a proposito della sublime soterìa operata della donna che, qualora consapevole delle proprie enormi potenzialità intellettive, sa proporsi come salvatrice dell'uomo, in se stesso insufficiente.

A prescindere dalle qualità intellettuali e morali che Savinio – con buona pace di Weininger – riconosce alla donna, egli si dichiara pure quanto mai

[1] Cfr. *Raccolta Spajani*, a cura di Vittorio Fagone, Bergamo, Lubrina, 1999, pp. 40-41.

[2] Cfr. *ibidem*, pp. 62-63.

[3] La replica "Spajani" del *Canto d'amore*, realizzata nel 1955, porta però titolazione diversa rispetto all'originale: *Calco dall'antico con guanto di gomma*, cfr. *ibidem*, pp. 48-49.

[4] Il celebre olio su tela del 1886 si conserva al Louvre: Savinio può averlo agevolmente studiato *de visu* durante uno (o più) dei suoi replicati soggiorni parigini.

[5] Dell'autentica venerazione che Savinio nutrì per la sua sposa sono vibrante testimonianza le lettere che i due si scambiarono, specie nel periodo del fidanzamento, cfr. Maria MORINO SAVINIO, *Con Savinio. Ricordi e lettere*, a cura di Angelica Savinio, con una nota di Leonardo Sciascia, Palermo, Sellerio, 1987. Introducendo la raccolta epistolare, è la Morino stessa a dar conferma della stima e dell'amore che il marito mai le fece mancare ricordando come profezia avverata le parole indirizzatele da Vincenzo Gemito quando era ancora fanciulla: "Lei incontrerà nella vita un artista che l'adorerà come la Madonna sull'altare".

[6] Il dipinto in raccolta "Spajani" rientra infatti nella serie degli "uomini con teste bestiali" che, a partire dal 1930, costituisce uno dei filoni più fecondi e di massimo successo della pittura di Savinio, cfr. Gerd ROOS, *Una nuova fonte per l'iconografia di Savinio*, in *Alberto Savinio*, a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Mazzotta, 2002 (catalogo della mostra tenutasi presso la Fondazione "Antonio Mazzotta" di Milano, 29 novembre 2002 – 2 marzo 2003), pp. 35-53.

sensibile alle fenomeniche grazie della muliebrità. Nella sua produzione letteraria come in quella pittorica, il tipo femminile che viene più spesso evocato è così quello di un'ubertosa e trionfante divinità materna, una sorta di monumentale e morbidissima Venere paleolitica dalle forme opulente di grassa tacchina impettita. Di siffatta tipologia muliebre Savinio fornisce diverse descrizioni *per verba*, di cui particolarmente gustose sono quelle che costellano la tardiva *Infanzia di Nivasio Dolcemare*[7]. Davvero esilarante, ad esempio, è il ritratto della "Basilica", ch'egli spiritosamente definisce una "combinatrice di afrodismi redditizi":

"Dietro siede la Signora. La Signora delle Signore. Dal sommo della capellatura a torre pendono grappoli opimi e galli cedroni si levano al volo. Le mamme globosette le sollevano la trina del carré nella respirazione tranquilla. Il cigneo collo serrato nella gogna di pizzo sorge altissimo tra le maniche a coscia. Bilanciato dalla mano guantata di merletto, le frange dell'ombrellino piovono sul mantice come foglie di salice piangente. Il volto della Signora è di smalto, gli occhi di cristallo, il sorriso di corallo. Il quale volto, i quali occhi, il qual sorriso essa volge or a destra ora a sinistra e saluta la strada deserta, la folla che non c'è, come una regina senza sudditi, la Sovrana del Vuoto […]"[8].

L'evocazione è quanto mai prossima, soprattutto per l'atteggiamento tronfio e il gusto per il vestire ostentatamente elegante, a quella della reggitrice di bordello che, nel 1921, Pirandello lumeggia nella sceneggiatura dei *Sei personaggi in cerca d'autore*:

"L'uscio in fondo s'aprirà e verrà avanti di pochi passi Madama Pace, megera d'enorme grassezza, con una pomposa parrucca di lana color carota e una rosa fiammante da un lato, alla spagnola; tutta ritinta, vestita con goffa eleganza di seta rossa sgargiante, un ventaglio di piume in una mano e l'altra mano levata a sorreggere tra le dita la sigaretta accesa. Subito, all'apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento, precipitandosi dalla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridojo. La Figliastra, invece, accorrerà a Madama Pace, umile, come davanti a una padrona […]"[9].

Le forti affinità intercorrenti tra l'immagine pirandelliana di Madama Pace e quella saviniana della Basilica – ambedue, tra l'altro, assai consonanti con le caratteristiche della *Passeggiatrice* "Spajani" – si spiegano soprattutto con i sicuri condizionamenti reciproci del triennio 1923-1926, quando Savinio lavorò a Roma per il Teatro d'Arte di Pirandello[10].

[7] Cfr. nota 5 di *Thema*.

[8] Cfr. Alberto SAVINIO, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1998, p. 93.

[9] Cfr. Luigi PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*. *Enrico IV*, a cura di Roberto Alone, Milano, Mondadori-De Agostini, 1996, p. 65.

[10] Alle vicende dell'esperimento teatrale pirandelliano prese parte, come scenografo, anche Giorgio de Chirico: del *Capitano Ulisse* e della *Morte di Niobe* di Savinio, ad esempio, fu proprio lui a disegnare scene e costumi. La superiore versatilità del fratello si espresse, invece, nella sua attività di autore, traduttore dal francese (del libretto della stravinskijana *Histoire du soldat*, ad esempio) e d'accompagnatore al pianoforte.

Savinio molto amò il teatro, per il quale scrisse *pièces*[11] oltre che musica da scena e da balletto. Di tale amore – al quale certo contribuì la sua unione, dal '26 sino alla morte, con un'attrice di talento come la Morino – risente in modo manifesto anche gran parte della sua pittura, in cui abiti e posture sono spesso ispirati agli orpelli ed alla gestualità dell'attore. È il caso della stessa *Passeggiatrice in riva al mare*, solenne per la tardo-ottocentesca eleganza austro-ungarica dell'abito e per l'atteggiata fierezza dell'incedere. Ed è il caso di tutti i dipinti saviniani che, come la *Passeggiatrice*, si basino sulla metamorfosi a doppio senso uomo-animale che, in buona sostanza, ampiamente si ispira alla pratica attoriale del travestimento. Scrive Savinio in un suo contributo per "La Stampa":

"C'è ancora chi non sa che l'arte è mascherata (*mascarade*) […]. Quando si dice «mascherata» si intende cosa da burla: il mascherarsi invece è determinato da moventi molto oscuri e profondi. […] Si arriva così al travestito per eccellenza: all'attore."[12]

E, spiegato il "travestitismo" nei termini di sfogo creativo dell'intramontabile scontentezza individuale (si vuole sempre essere diversi da ciò che si è), così conclude:

"L'uomo non ha più voglia d'indiarsi, d'insovranirsi, d'insignorirsi?"[13].

[11] Cfr. *Coda II*, soprattutto la parte esplicativa che segue il primo brano antologizzato.

[12] Cfr. A. SAVINIO, voce *Travestimenti*, in *Dizionario*, in "La Stampa", 24 aprile 1942. Per l'attività di Savinio come critico musicale del quotidiano torinese, si veda la nota 8 della *Variatio Prima*.

[13] Cfr. *ibidem*.

Letture imposte e proposte

Sono di seguito trascritti due saggi della bella prosa saviniana che, oltre a confermare la forbitezza d'uno stile, contribuiscono a chiarire i rapporti dell'autore con teatro e pittura.

Il loro interesse è dato anche dal comune riferimento ai trascorsi musicali di Savinio (apertamente richiamati nel primo brano, di materia teatrale; impliciti nel secondo, relativo all'esercizio del dipingere, dove il Nostro si compiace di spiegare il suo ideale pittorico con parole da iniziato alla disciplina dei suoni); riferimento che costituisce una delle tante riprove di come la musica – nonostante i ricorrenti stati critici dell'ondivago cultore – rimanga autentico "basso ostinato" del saviniano orizzonte di pensiero[1].

A ciascuna citazione fa seguito una breve sezione di consigli di lettura, finalizzata ad agevolare il frequentatore di queste pagine nell'autonoma ricerca di testi utili ad una miglior conoscenza dell'impegno saviniano sui versanti della pittura, del teatro e della scrittura.

*

Il primo brano è tratto da *La verità sull'ultimo viaggio. Giustificazione dell'autore*, il saggio che, nel 1934, Savinio antepone all'edizione a stampa del suo dramma *Capitano Ulisse*, scritto per il Teatro d'Arte di Pirandello già nel 1925, ma rappresentato per la prima volta nel 1938 soltanto[2]: il Nostro vi accenna alla sua esperienza teatrale – da lui suggestivamente definita l'"*Avventura Colorata*"[3] – nei termini di provvisorio punto d'attracco del suo inesausto viaggiare d'ulisside delle arti, obbligato alla variazione continua "di arte in arte" da una voracità intellettuale che lo porta ad invaghirsi delle seducenti possibilità di ogni espressione artistica e a stancarsi assai rapidamente degli imbarazzanti limiti della stessa. Come Ulisse, anche Savinio curioso e inquieto: inquieto perché curioso; curioso perché inquieto.

[1] Del carsismo della musica in ogni altra manifestazione non apertamente musicale della creatività saviniana parla Paolo Scarnecchia nella sua inedita tesi di laurea *Presenze della musica nell'opera di Alberto Savinio*, discussa presso il DAMS di Bologna nel corso dell'a.a. 1980-81.

[2] Per le vicissitudini d'una *mise en scène* continuamente differita, si veda la nota del curatore alle pp. 135-61 di Alberto SAVINIO, *Capitano Ulisse*, a cura di Alessandro Tinterri, Milano, Adelphi, 1989.

[3] "Resta inteso che la forza solutrice del teatro è data soprattutto dai colori. Quanto più vivi, orgogliosi, mordenti i colori, tanto più efficace, completa l'operazione catartica. La scena colorata opera sulla batteriologia del dramma come il blu di metilene sui microbi sotto la lente del microscopio. Lo mette in bella luce, ne semplifica l'esame, ne facilita la soluzione. […] Nell'*Avventura Colorata*, l'*uomo attore* sale a una biologia superiore. Acquista il senso totale, assume il comando supremo di se stesso. Si conosce, si sente come nessuno mai quaggiù è riuscito a conoscersi, a sentirsi. Arresta il proprio cuore a volontà. Riesce a mutare con lievissima contrazione dei muscoli il colore della pelle. Passa a scelta da uomo rosso a uomo turchino, giallo, verde e così via. Peli e unghie se li fa spuntare a vista d'occhio. Da uomo diventa donna e reciprocamente. Quanto a riunire in sé entrambi i sessi, questo per l'uomo attore è un gioco da ragazzi. Inutile aggiungere che in un mondo così straordinariamente *risolto*, *Necessità* e *Desiderio*, tesi tutt'e due in un'attesa piena d'ansia, questo con certa quale discrezione, quella con impazienza spudorata, sono ridotti entrambi a far la parte della fotografia del povero defunto [...]", cfr. A. SAVINIO, *Capitano…*, cit., pp. 17 e 18.

[4] Cfr. *ibidem*, pp. 18-19.

"È incredibile come la storia del mondo si ripete. Musicista in origine, la musica mi è venuta a fastidio. Ho sperimentato tutte le possibilità dell'ottava. Restava l'illusione di un'ottava più vasta, più sottile. Ma i quarti di tono sono fuori della musica, fuori del mondo. Una tremenda sete mi ardeva di nuove porte aperte. Ma il quarto di tono non è una porta: è un buco onde si casca nel vuoto. La musica perde il suo sguardo di musica, si squaglia in una sonorità opaca che dà la nausea e il capogiro, in un gioco da sordomuti, in un passatempo da marziani che vivono nel gelo di un pianeta vecchissimo. Allora a te, uomo felice perché limitato, ti si rivela tutta quanta la tremenda inutilità dell'astronomia. Questa l'esperienza di Ulisse. Questa l'esperienza dell'uomo più corroso dall'esperienza. Lunga è la vita di Ulisse. Quanto basta ad assaggiare tutte le possibilità che offre l'*ottava della vita* e ad abbandonarle."[4]

Il Capitano Ulisse è la prima prova di Savinio che si misura con la drammaturgia in senso proprio. Una prova tanto appassionante che, mentre ancora l'affronta, l'autore già pensa a nuovi titoli (*Agamennone*, dramma rimasto allo stadio di progetto; e *La notte della mano morta*, successivamente convertita in soggetto cinematografico). Che l'*Avventura Colorata* ch'egli credeva di intraprendere con la sua rilettura dell'*Odissea* si sia poi tanto presto interrotta è certo conseguenza della sua peculiarissima ed irriducibile umoralità almeno quanto del crescente (ed assai comprensibile) disappunto per una *première* troppo a lungo procrastinata.

Alla messa a fuoco dell'incunabolo teatrale saviniano, comunque, giova senz'altro la lettura dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello, la cui prima ideazione precede il *Capitano Ulisse* di quattro anni e delle cui suggestioni il *Capitano Ulisse* molto risente. Nella totale revisione delle definizioni tradizionali di palcoscenico e platea, ad esempio, come spazio deputato alla recitazione, il primo, e spazio nettamente distinto dal precedente ed escluso dall'azione drammatica, il secondo: inserendo tra i personaggi del suo dramma attori che recitano la parte degli spettatori, Savinio dimostra in effetti di rifiutare (pirandellianamente) l'usuale cesura netta a tutto vantaggio di uno scambio osmotico tra i due spazi. Come già accennato nella *Variatio Secunda*, oltretutto, la reggitrice del bordello della Figliastra ha caratteristiche del tutto affini al tipo più appariscente e procace della variegata galleria femminile costruita dal Savinio pittore e scrittore. Tipo assai

presente, ma la cui ricorrenza nella produzione saviniana ha eminente ed evidente funzione di critica-esorcismo di quanto la donna troppo spesso concretamente è, ma davvero non dovrebbe essere. È la lettura di *Casa di bambola* di Henrik Ibsen[5], invece, che consente di capire quale fosse il paradigma femminile da Savinio apprezzato: trattasi della protagonista Nora, ch'egli pensa come una sorta di equivalente letterario della moglie Maria, consapevole della propria intelligenza e armata del coraggio necessario all'emancipazione[6].

**

La seconda lettura è estrapolata da una più lunga riflessione – comparsa nel 1940 sul milanese "Bollettino della Galleria del Milione" – su Arnold Böcklin, il pittore svizzero di lingua tedesca che fu fondamentale tanto per la maturazione del pensiero pittorico di de Chirico quanto per la definizione del pluridisciplinare immaginario di Savinio. L'encomio si compiace del ricorso ai lemmi scelti degli adepti dell'*ars musica*. E non è soltanto in quanto musicista che Savinio ci parla del segno pittorico di Böcklin come di un canto sacro e di sonorità piena, ma anche perché critico convinto che, nel suo obiettivo di dipingere quadri che facciano pensare come poesie e lascino nello spettatore l'impressione di brani di musica[7], l'autore dell'*Isola dei morti* sia perfettamente riuscito. La musicalità intrinseca al dipingere di Böcklin, d'altronde, viene sentita, anche prima che da Savinio, da un musicista della levatura di Max Reger: fu in effetti ispirandosi a quattro dipinti böckliniani che il primo maestro di composizione di Savinio scrisse gli altrettanti poemi sinfonici dell'op. 128, non per nulla intitolata *Suite da Böcklin*.

"*Dipingere forte*. Alla volontà di dipingere sempre meglio, si unisce la volontà di dipingere sempre più forte. La quale – lo confesso – mi è stata suggerita or non è molto da nuovi particolari da me scoperti nella vita di Böcklin. (Questo pittore disprezzatissimo, il quale però, nella storia della pittura rappresentativa di un proprio mondo poetico, è ciò che Ercole è nella storia della forza, Ulisse in quello della scaltrezza). Dipingere sempre più forte, significa portare con ogni mezzo la «cosa» dipinta al suo massimo d'intensità: richiedere, a ogni segno, a ogni pennellata, il massimo risultato. Dipingere forte per accrescere la portata della «parola» pittorica: per «cantare» la parola pittorica, come si canta la parola liturgica, e renderla più lunga e risonante […]"[8].

[5] È tale l'ammirazione provata dal Nostro per il drammaturgo norvegese che tra le sue opere storico-critico-letterarie si annovera anche una *Vita di Enrico Ibsen* (la riedizione più recente è quella del 1979 per i tipi di Adelphi).

[6] Tant'è che il manoscritto del *Capitano Ulisse* – conservato nell'archivio della scrittore presso il Gabinetto "Vieusseux" di Firenze – reca questa dedica, firmata "Savinio" e datata "Roma, giugno 1925": "A Maria: colei che Ulisse cercava".

[7] Afferma Böcklin: "Un quadro deve raccontare qualche cosa, far pensare lo spettatore come una poesia, lasciare in lui un'impressione come un brano di musica [...]", cfr. *L'Arcadia di Arnold Böcklin. Omaggio fiorentino*, a cura di Joachim Burmeister, Livorno, Sillabe, 2001, p. 61.

La comprensione del Savinio pittore non può prescindere dalla compulsazione del catalogo generale della sua opera curato da Pia Vivarelli ed edito nel 1996 dall'Electa.

Si consiglia inoltre la consultazione dei cataloghi dedicati all'attività del costumista e dello scenografo, in cui, sin dai tempi dei *Chants de la mi-mort*, Savinio riuscì a coniugare felicemente il proprio amore per il teatro (soprattutto musicale) con quello per la pittura, ottenendo risultati particolarmente celebrati nei rutilanti allestimenti scaligeri per l'*Oedipus Rex* e l'*Uccello di fuoco* di Stravinskij, nel 1948 e 1950 rispettivamente[9].

[8] Il contributo di Savinio contenente questo omaggio a Böcklin venne pubblicato sul n. 66 del "Bollettino della Galleria del Milione" (15 aprile – 1 maggio 1940). La trascrizione che qui si propone non è condotta sull'originale, ma esemplata su quella a p. 7 del *Dossier* n. 185 di "Art & Dossier" (monografia dedicata a Savinio da Pia Vivarelli). Si noti come – sia pur di sfuggita – in questo brano Savinio paragoni ad Ulisse, non più se stesso, ma proprio Böcklin. Paragone che conferma l'ammirazione incondizionata per l'artista svizzero, che – appunto – viene accostato ad una figura d'eccezione ed adottata dall'autore come maschera propria. Un'altra importante testimonianza di questa ammirazione va cercata nel profilo che di lui Savinio lumeggia in *Narrate, uomini, la vostra storia*: raccolta di quindici ritratti di uomini illustri (quello di Böcklin è il secondo) che – terribile e pietoso, tutto dolcezze e perfidie – Savinio affida alle stampe nel 1942 (dal 1984 è disponibile in edizione Adelphi).

[9] I titoli principali sull'argomento sono: *I de Chirico e i Savinio del Teatro alla Scala*, a cura di Rossana Bossaglia, Milano, Edizioni Amici della Scala, 1988; *Alberto Savinio: pittore di teatro*, a cura di Luca Barbero, con un testo introduttivo di Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Milano, Fabbri, 1991; *Sipario/Stage art. Balla – De Chirico – Savinio – Picasso – Paolini – Cucchi*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Ida Giannelli, Milano, Edizioni Charta, 1997.

Alberto Savinio con Maria Morino a Trieste nel 1925

Un musico stregato dalle tersicoree malìe

"A principio era la parola. Ma una cosa c'è superiore alla parola: il silenzio della parola. Dopo la vita «senza parole», viene la vita senza parole né movimento: la vita puramente mentale. Ma qui siamo tra le «cose supreme»; inutile parlarne. La parola è il mezzo di scambio di una civiltà ancora rudimentale. Diciamo una civiltà «ciceroniana». Quando si passa ad una civiltà più alta, la parola cessa e l'uomo si esprime per mezzi indiretti e silenziosi. Nella civiltà musicale, il melodramma finisce e comincia la danza. […] noi ora aspettiamo lo sviluppo del balletto; e che dal balletto nasca lo spettacolo «del nostro tempo». Perché il nostro tempo, così pieno, così esigente, non ha un «suo» spettacolo. E tutto quello che oggi si fa nei teatri lirici, sono cose fuori tempo."[1]

La danza è arte assai cara a Savinio che, giunto a Parigi nel 1911, decide di dedicarsi integralmente alla composizione anche perché quanto mai impressionato dall'esperienza dei *Ballets Russes*, la compagnia di ballo fondata – proprio a Parigi, proprio nel 1911 – dal coreografo russo Sergej Diaghilev. Considerati l'evento teatrale più importante del primo quarto del Novecento, i *Ballets Russes* riproposero – attualizzandoli – lavori classici e ne crearono di nuovi, chiamando a collaborare ai vari spettacoli, insieme ai migliori ballerini e coreografi, i più grandi pittori e musicisti della contemporaneità: Picasso e Stravinskij *in primis*. Come già anticipato nella *Variatio Prima*, oltretutto, il primo periodo dell'attività di Savinio come compositore ebbe svolgimento integralmente francese; e la Francia – da sempre nazione particolarmente sensibile al valore della musica danzata – fu, nel corso del Novecento, quanto mai attiva anche sul versante della produzione teorica dedicata alle tersicoree malìe.

Chi meglio sunteggia l'estetica francese sull'argomento è, nel 1921, Paul Valéry che, scrivendo il dialogo *L'anima e la danza*[2], definisce i corpi librati nella musica nei suggestivi termini d'emblemi viventi del capolavoro: ovverosia, dell'opera d'arte riuscita, che – proprio come l'anima umana quando non dissipa, ma valorizza le sue passioni organizzandole in studiati movimenti corporei – è nucleo d'emotività pulsante sotto perfetta forma di cristallo. Per Valéry, in effetti, è necessario che nell'arte si coniughino ragione e passione, pensiero e corporeità; e la danza è l'espressione

[1] Cfr. Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, 1988, p. 259.

[2] Cfr. Paul VALÉRY, *Tre dialoghi*, traduzione di Vittorio Sereni, con uno scritto di Giuseppe Conte, Torino, Einaudi, 1990, pp. 7-36.

artistica in cui la corporeità viene più totalmente coinvolta e degnamente valorizzata. L'obiettivo che ogni artista deve perseguire, tra l'altro, non è la "bellezza" in sé, ma quella "bellezza in movimento" che – rifacendosi al pensiero di Schiller e di Goethe – il filosofeggiante scrittore francese designa come "grazia"[3]. "Movimento" e "bellezza" sono categorie tanto proprie a Tersicore che, volendo creare un'umana metafora della "grazia", è esattamente ad una danzatrice che Valéry pensa: trattasi di *Athikté*, la volitante odalisca classica attorno al cui rabescante volteggiare s'intreccia il sagace dialogo. Il nome greco della seducente creatura di Valéry – allusivo alle caratteristiche d'eccedenza dell'opera d'arte rispetto alle umane capacità di comprensione per via razionale – corrisponde, in italiano, all'aggettivo-sostantivato "L'Inaccessibile": non è certamente casuale ch'esso tanto consuoni con la definizione di "La Non Mai Conoscibile" fornita da Savinio nel passaggio di *Musica estranea cosa* trascritto in apertura della *Variatio Prima*. Al contrario, la consonanza scaturisce senz'altro dal convincimento – comune al poeta francese ed al multiforme talento italiano – che l'opera d'arte sia comunque fonte di inspiegabile ed inspiegato stupore; per quanto Valéry sembri trovare più fascinosamente misteriosa la danza, mentre Savinio risulti patentemente più turbato da quella musica che – come ormai più volte ribadito – è per lui "la pazza" per antonomasia.

Sensibile a letture di siffatto o similare contenuto ed appassionato frequentatore degli spettacoli di Diaghilev, Savinio include tra le opere della sua stagione francese due balletti (*Perseo* e *La morte di Niobe*) e conferisce al penultimo brano della *suite* dei *Chants de la mi-mort* la forma di silloge di brevissimi ed agogicamente assai variati movimenti di danza complessivamente intitolati *Danses*. È poi per lavorare a musica da balletto che, nel 1925, in via del tutto eccezionale, Savinio interrompe il suo trentennale silenzio di compositore: dei lavori del '25, in realtà, soltanto la *Ballata delle Stagioni* per la "Fenice" di Venezia comporta la realizzazione di materiali totalmente nuovi, dal momento che l'altro lavoro – richiesto da Pirandello per una *mise en scène* presso il Teatro d'Arte – altro non è che l'orchestrazione (molto condizionata dal modello stravinskijano di *Noces*) di quella *Mort de Niobé* di cui Savinio, dodici anni prima, non aveva scritto che una versione (mai portata sulle scene) per tre pianoforti. La superba qualità dei bozzetti saviniani per la rappresentazione scaligera de *L'oiseau de feu* di Stravinskij nel 1950[4], infine, costituisce forse la prova artisticamente più valida di come la passione per la danza abbia accompagnato Savinio anche nella sua stagione estrema.

[3] "*Charme*" in francese. Non per nulla la più importante raccolta poetica di Valéry porta il titolo di *Charmes*, cfr. ID., *Opere poetiche*, a cura di Giancarlo Pontiggia, introduzione di Maria Teresa Giaveri, Parma, Guanda, 1989, pp. 128-213.

[4] Cfr. *I de Chirico e i Savinio del Teatro alla Scala*, a cura di Rossana Bossaglia, Milano, Edizioni Amici della Scala, 1988.

Tracce di un mimo danzato

Il 14 maggio 1925 si tiene a Roma, presso il Teatro d'Arte di Pirandello, la prima rappresentazione de *La mort de Niobé*. Il pubblico rimane scandalizzato e lo sconcerto della critica perdura a lungo, tanto che il balletto su musica di Savinio non viene rappresentato in seguito che una volta ancora soltanto; e nel 1981 addirittura[1].

In occasione della *mise en scène* del '25, Savinio compila una *Guida alla tragedia mimica* ad uso del pubblico, di cui la *Scena III* è riportata di seguito:

"Entra Niobe circondata dai suoi figliuoli. (Donna sulla quarantina, abbondante e maestosa. Un che tra la tacchina e la faraona. Amplissima veste, grondante falbalà.) Le bambine vestono leggeri abitini di garza variamente colorati e ornati di trine. La maggior parte porta i capelli a trecce, le altre sciolti sulle spalle con grandi farfalle a sommo il capo. I ragazzini sono vestiti come collegiali inglesi: *eton-jacket* nero, corto e terminato a punta; collettone inamidato, calzoni bianchi, capelli pettinatissimi, lustri, con scriminatura laterale. Il minimo dei niobidi porta calzoncini e casacchino di velluto verde, baverone di trina; ha capelli lunghi a boccole. I ragazzini salutano col capo, le bambine fanno la riverenza, strisciando il piede e sollevando graziosamente il sottanino con le dita a pinza. Niobe raccoglie i figliuoli come gallina i pulcini, e li spinge alla ribalta. Li contempla, rapita. Comincia a girare intorno al gruppo infantile con leggeri passi di danza. La folla si va raccogliendo attorno alla voluminosa madre. Niobe mette i figliuoli in posa, come fanno i fotografi. Una giuria di vecchioni esamina i niobidi con occhio di periti: segni di approvazione. Niobe dà lievi ritocchi alle pose dei figliuoli. Un gruppo di donne si avvicina ai niobidi, discutendo con vivacità. Esaltata da quelle manifestazioni di ammirazione, Niobe ricomincia a danzare con maggiore veemenza. La gente applaude. Giunta al colmo dell'entusiasmo, Niobe lancia la sfida agli dei."[2]

La protagonista del balletto ha caratteri assai prossimi a molti dei più conturbanti ritratti di signora[3] che, facendo uso di penna o pennello, Savinio realizza con funzioni d'esteriorizzazione catartica dei tratti più visceralmente detestati della personalità materna: non solo con la musica, ma anche con "l'altera e dura baronessa de Chirico"[4] – una sorta di dispo-

[1] La tardiva replica ha avuto luogo, sempre a Roma, a cura della Associazione culturale del Teatro delle Arti, nell'ambito della rassegna "Musica e teatro a Roma degli anni Venti".

[2] La trascrizione segue puntualmente quella riportata in: Michele PORZIO, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988, p. 88.

[3] Sulle saviniane immagini artistiche del femminino, si veda l'intera *Variatio Secunda*.

[4] La sapida definizione si deve ad André Breton ed è citata nella traduzione italiana fornita in: Alberto SAVINIO, *Scatola sonora*, a cura di Luigi Rognoni, Torino, Einaudi, p. 439.

tico Leopold Mozart in gonnella[5] – Savinio ebbe difatti un rapporto d'*odi et amo* d'assai difficile gestione. Per questa madre piena di fissazioni bigotte e sessuofobiche, Savinio provò un attaccamento sincero, quasi morboso addirittura, con il quale egli stesso era però assai poco conciliato: così, non c'è scritto saviniano che piuttosto che la timorata apprensione regolante in concreto i rapporti con la madre, non dia spazio all'evocazione di una figura materna non particolarmente intelligente e, viceversa, colpevole di pesanti errori educativi su ambo i figli[6].

Ispirandosi tanto alla *Passeggiatrice* "Spajani" quanto alla descrizione di Niobe come fornita nella *Guida alla tragedia* di cui sopra e lavorando sull'accompagnamento delle *Danses* facenti parte dei *Chants de la mi-mort*, nel corso del luglio 2006, Nadia Pellegrini ha ideato una coreografia per la conclusione del secondo incontro del "Progetto Savinio". Di questa coreografia – che, insieme alle neo-composizioni realizzate per la terza serata, ha costituito il momento più originalmente creativo di tutto il progetto – si fornisce ora qualche linea illustrativa, per lasciare del già fatto una sintetica traccia verbale a cui, nell'auspicata eventualità di futuri esperimenti di analoga o similare tipologia, ci si possa utilmente riferire.

La *Danza per quattro gonne e quattro ombrelli* si costruisce attorno all'esasperazione della gestualità – apparentemente quotidiana, in realtà artificiosamente affettata – che contraddistingue la "gallinacea" umanità del dipinto e del balletto saviniani da cui trae ispirazione: oltre a camminare e guatare in modo innaturalmente impostato, le quattro danzatrici coinvolte nella coreografia compiono gesti di leziosità autofinalizzata, come reggere l'ombrellino-parasole e sostenere l'ampia gonna con la mano a pinza. Gesti di cui si amplifica la vacuità coniugandoli con altri non esemplati sui prototipi di Savinio: si tratta soprattutto di sorrisi e saluti, dispensati in

[5] Senza, in verità, neanche averne la cultura: la baronessa de Chirico – che non proveniva da una famiglia nobile (come invece il marito), ma dall'ambiente della ricca borghesia mercantile – non era stata, prima di sposarsi, che una piccola cantante di operetta.

[6] Quest'immagine totalizzante e vampiresca della maternità fa capolino anche in diverse pagine della grande letteratura coeva a Savinio, in quanto specchio veritiero dell'abbruttimento della femminilità di cui è concretamente capace la frustrazione. Nel 1923, ad esempio, François Mauriac dedica per intero il suo romanzo *Genitrix* alla tornitura di una figura materna mostruosamente guastata dall'ipercattolica e perbenista provincia francese di primo Novecento. Così la rievoca dopo morta il figlio Fernand, ormai arrivato lui stesso al termine di una vita sentimentalmente ed emotivamente frustrata dalle continue ingerenze dello strapotere materno: "Quando alzava gli occhi dal piatto, gli appariva, al posto da cui aveva troneggiato per mezzo secolo, sua madre, maestosa, dominatrice – ancora più imponente nella morte – il cui volto di divinità corrucciata incuteva vergogna al debole figlio. […] Fernand, col pensiero, ridava vita alla dea terribile che con un corrugar di sopracciglia faceva filare i subalterni, sensali, fittavoli, servi di tutti i generi. Vecchio Enea prossimo alla fine, tendeva verso la «genitrix» onnipotente le sue supplici mani. Adorava, vinto, colei che era stata forte […]", cfr. François MAURIAC, *Genitrix*, introduzione di Maurizio Vitta, traduzione di Maria Rolle Guerri, Milano, Mondadori, 1992, p. 101.

modo odiosamente insincero giacché non dettati da un autentico moto del profondo ma da un ipocrita costume sociale. Accostati in modo illogico, in una sorta di *collage* cinetico, tutti questi gesti danno alla danza carattere rigidamente meccanico. I corpi si muovono senza che tra sequenza mimica e flusso sonoro esista un rapporto necessario: quello tra la musica e la danza, piuttosto, è un coesistere nello spazio e nel tempo in cui eventuali affinità (come la frequente interruzione della linearità del fraseggio operata da pause ed accenti) non sono necessariamente cercate e possono anche essere casuali. Ancor più che mimare con studiate movenze di danza il *cliché* borghese – onnipresente in Savinio – della donna elegante ma sciocca (sia pur per cultura e non per natura), la coreografia tende all'irridente parodia di quanto da Savinio parodiato: è soprattutto l'onnipresenza di sorrisi esasperati che deformano i visi in maschere insultanti a palesare evidenti barlumi di ribellione interiore – del tutto estranei alle saviniane icone della rassegnazione femminile – agli stereotipi educativi di una società maschilista.

Bibliografia essenziale

Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 9 dicembre 1990-10 febbraio 1991, Electa, Milano, 1990;

Pia Vivarelli, *Alberto Savinio*, Electa, Milano, 1996;

Die andere Moderne: de Chirico-Savinio, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci e W. Schmied, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 15 settembre-2 dicembre 2001; Monaco di Baviera, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 20 dicembre 2001-10 marzo 2002, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001;

Alberto Savinio, catalogo della mostra a cura di Pia Vivarelli e Paolo Baldacci, Milano, Fondazione Antonio Mazzotta, 29 novembre 2002-2 marzo 2003, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 2002.

Alberto Savinio.
Dipinti dal segreto
delle collezioni private della città.

GAMeC - Spazio Caleidoscopio
28 ottobre – 10 dicembre 2006

“L’arte è lo spettacolo dei nostri desideri.” Alberto Savinio.

di *M. Cristina Rodeschini Galati*

Diversi sono i fattori di modernità della cultura di Alberto Savinio. La molteplicità dei suoi interessi culturali, dei campi di applicazione della sua creatività, la contaminazione tra diverse discipline, dall’arte, alla letteratura, alla filosofia, alla scienza, alla musica, al teatro, al cinema, ne fanno una figura composita e dai risultati eccentrici rispetto sia all’avanguardia che alle voci legate alla tradizione.

Savinio intrattenne a più riprese rapporti con la città di Bergamo, che maturarono innanzitutto in ambito teatrale. La tessitura di questa relazione ebbe inizio sullo scorcio degli anni Trenta quando prese avvio il Teatro delle Novità - guidato da Bindo Missiroli - che ebbe tra i suoi scopi più innovativi quello di incoraggiare il teatro lirico sperimentale. Savinio è a Bergamo nel 1938 come critico musicale e presenzia, con il fratello Giorgio de Chirico, alla prima dell’opera *Medusa* di Bruno Barilli – Fano 1880 / Roma 1952 –, compositore che aveva studiato direzione orchestrale a Monaco di Baviera, città nella quale aveva arricchito la propria formazione musicale il giovane Savinio. È Sandro Angelini, a cui si devono le scene e i costumi dell’opera di Barilli, a ricordare con calore l’incontro proprio a Bergamo tra artisti e musicisti[1].

Nel dopoguerra Missiroli, cogliendo il desiderio espresso da Savinio di cimentarsi con il genere operistico, lo invitava a scrivere un’opera per il Teatro delle Novità. In una bella lettera del 29 marzo 1952, l’artista accettava con entusiasmo: ”So che il Teatro delle Novità non è fatto per gli autori di sessant’anni. Ma io, malgrado i miei sessant’anni sono un giovane, giovanissimo autore […] giovane di temperamento, perché mai mi sono sentito così giovane come mi sento ora, che giovane non sono più”[2]. L’opera di Savinio, che si sarebbe dovuta rappresentare nell’autunno 1952 sotto la direzione di Carlo Maria Giulini, è invece rimasta allo stato di abbozzo, sia nel testo che nella musica, per l’improvvisa scomparsa del suo autore, all’inizio di maggio di quell’anno.

Queste sono le tracce sensibili della relazione del Savinio critico musicale e compositore con Bergamo, nel cuore del ’900.

Sul fronte dell’arte la città dimostrava in quel periodo una notevole apertura culturale ospitando negli anni tra il ’39 e il ’42 il Premio Bergamo, manifestazione che nello sviluppo delle sue quattro edizioni crebbe su se stessa per la libertà di espressione che seppe garantire, divenendo uno degli appuntamenti più ambiti per gli artisti della generazione che si sarebbe affermata nel dopoguerra. Nel 1940 vi venne invitato fuori concorso Giorgio de Chirico, che partecipò con due opere degli anni Venti, *Gladiatori in riposo* e *Gladiatori in camera*. Nello stesso anno Savinio sceglieva, dopo una non breve interruzione, di esporre come pittore a Milano, alla esclusiva Galleria del Milione che, essendo stata negli anni Trenta la vetrina dell’astrattismo, presentando l’esperienza nei suoi risvolti internazionali, a partire dal 1938 apriva anche al figurativo nelle sue espressioni più colte. La personale di Savinio ospitata dalla galleria milanese riportava immediatamente sulla sua pittura l’attenzione di un collezionismo di qualità.

Con la fine della guerra l’artista, che nel frattempo si era dedicato al disegno per l’illustrazione e aveva coltivato un’esperienza nell’arte applicata, riprese a dipingere con intensità. Gli esiti di questo rinnovato interesse per la pittura vennero esposti alla Galleria Borromini di Milano nel 1947, diretta dall’attivissimo Guido Le Noci che promosse la pittura di Savinio, sollecitando la partecipazione dell’artista ai molti premi d’arte che presero piede nell’Italia della ricostruzione.

Le cinque opere che di seguito si presentano oltre a dire del duraturo interesse rivolto dal collezionismo d’arte della città di Bergamo alla colta pittura di Savinio, suggeriscono un tracciato sintetico delle predilezioni tematiche e iconografiche dell’artista, in un incalzante susseguirsi di invenzioni.

La prima novità consiste nel ritrovamento dell’*Edipo* del 1930, tela del periodo parigino di cui si era persa notizia da oltre quarant’anni. Il mito costituisce per Savinio la memoria storica dell’umanità, memoria che risiede nella civiltà del Mediterraneo. L’infanzia della cultura occidentale coincide con la mitologia classica che Savinio non idealizza, ma rappresenta attraverso eroi senza volto, avviando una riflessione sulla crisi identitaria dell’uomo contemporaneo.

L’elaborazione fantastica della realtà è il formidabile strumento di cui dispone l’artista per sottoporla ad una attenzione critica, per avvertire che non esiste un’unica verità. Savinio raggiunge uno dei suoi risultati più affascinanti nell’*Annunciazione* dei primi anni Trenta in cui l’effetto di incantata stupefazione discende dal contrasto tra la misura domestica e l’irrealtà della apparizione, invito a riflettere sul senso del sacro per la vita umana.

Alla *Passeggiatrice in riva al mare* del 1947 è affidato il compito di introdurre alla componente ironica dell’opera di Savinio, che manipola la realtà per superarne le contraddizioni.

Gli orrori della guerra hanno insinuato una profonda sfiducia nei valori razionali su cui si fonda la cultura occidentale, innescando un disagio di cui tutto parla. Così la sospesa e malinconica immagine della *Notte sul borgo* del 1950 rievoca il tema della morte alla quale allude il fantasmatico volto che domina un piccolo borgo, avvolto da una misteriosa attesa.

Chiude la serie il genere del ritratto, assiduamente praticato da Savinio. Il volto della scrittrice Emilia Durini del 1950 rappresenta la seconda novità, essendo opera inedita che arricchisce il capitolo della ritrattistica saviniana tra gli anni Quaranta e Cinquanta. La felicità dei risultati di Savinio nei ritratti di questo periodo, con particolare riferimento a quelli femminili, trova una conferma nella intensa immagine della pianista Gioietta Paoli Padua del 1951 ed è proprio l’autore, nell’autopresentazione[3] per il catalogo del Milione nel 1940, ad illuminarci sul senso e la necessità di queste sue acuminate letture della personalità umana: “Il mio amico Libero de Libero dice che i miei ritratti sono altrettanti giudizi. I ritratti non si chiedono più ai pittori, ma ad alcuni specialisti dell’eufemismo. L’uomo non ha più il coraggio di sopportare un giudizio su se stesso, e tanto meno di pagarlo. Al quale coraggio si dovrebbe aggiungere anche il dovere di assomigliare al proprio ritratto”.

[1] S. Angelini, *La scenografia del Teatro delle Novità* in *Il Teatro delle Novità di Bergamo 1937-1973*, Bergamo, 1985, p.43.

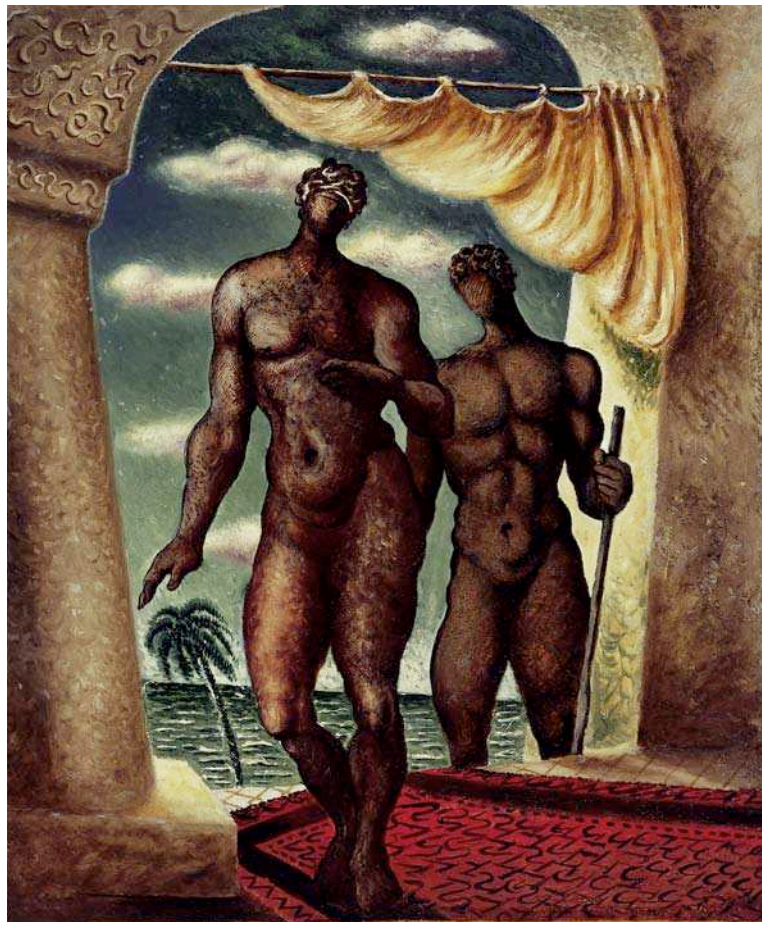
[2] E. Comuzio, *Cronistoria del “ Teatro delle Novità”* in *op.cit.*, pp.74-75.

[3] *Alberto Savinio*, catalogo della mostra, ‘Bollettino della Galleria del Milione‘, n.66, Milano, 15 aprile - 1 maggio 1940.

Edipo, 1930
olio su tela, cm 54 x 45
firmato in alto a destra “Savinio”
Collezione privata, Bergamo

Appartenente al periodo parigino della produzione saviniana, il dipinto mette in scena il dramma di Edipo. Il richiamo ad una iconografia classica, greca e romana, si fa evidente nella posa a contrapposto della figura in primo piano dall’imponente presenza fisica, mentre tutta la composizione pare ambientata in una sorta di scenografia teatrale, contrassegnata dal tendaggio rigonfio di vento, dalla pavimentazione ricoperta dal rosso tappeto, così dettagliato nella sua definizione pittorica e dalla robusta colonna, che chiude di scorcio la visione in primo piano, oltre la quale si apre, sullo sfondo, il mare. I personaggi paiono dunque agire su di una sorta di palcoscenico, o meglio, in Savinio, sul “palcoscenico della memoria”.
L’artista, con il recupero del mito, pone al centro della tela la tragicità della condizione umana. Le due figure, con la loro incombente fisicità e prive di volto, alludono alla triste condizione della perdita di identità dell’uomo contemporaneo e, al contempo, rimandano ad uno stato primigenio, memoriale. L’evocazione della dimensione del viaggio, che si fa necessariamente viaggio interiore come recupero della coscienza di sé da un lato, e di ritorno alle origini dall’altro, è espresso metaforicamente attraverso il racconto mitologico, attraverso la condizione della duplice cecità di Edipo, l’una di natura esistenziale e l’altra fisica.

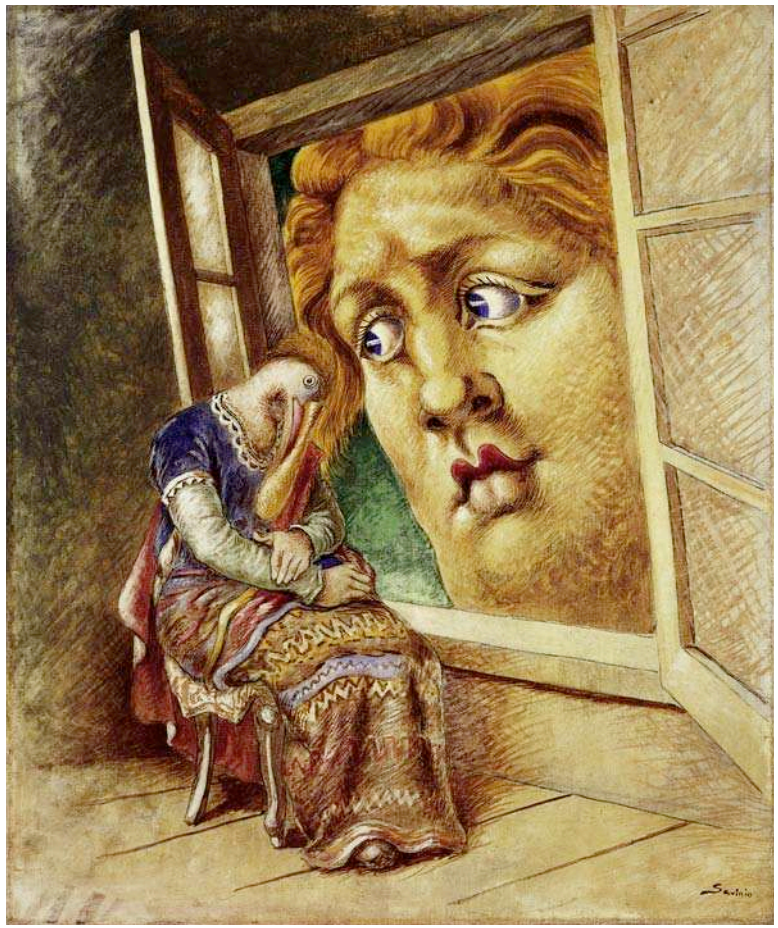
M. C.



Annunciazione, 1932
tempera su tela, cm 55 x 46
firmato in basso a destra “Savinio”
Collezione privata

Tra il 1929 e il 1932 Savinio realizza una serie di tele a soggetto biblico. Questa *Annunciazione*, sia per la trattazione stilistica che per la soluzione spaziale adottata, risulta strettamente connessa all’omonimo dipinto conservato presso il Civico Museo d’Arte Contemporanea di Milano.
In un interno spoglio, poco connotato, un’assisa figura femminile è rappresentata in atteggiamento raccolto: al corpo umano fa da contrappunto una testa di pellicano, dolcemente reclinata sul petto. Il processo di giustapposizione d’immagini di diversa origine e di natura fantastica, così tipico della pittura saviniana, soprattutto a partire dai primi anni Trenta, è dettato non tanto da una volontà di metamorfosi, quanto piuttosto da accostamenti che nascono da uno spirito incline ad un sottile e colto gioco ironico, generante effetti di spaesamento e di voluta ambiguità.
La scelta specifica dell’animale, data la trattazione tematica dell’opera, non può non ricondurre ad una interpretazione simbolica di questa figura “zoo-antropomorfica”, in quanto all’immagine del pellicano è solitamente attribuito un significato allegorico strettamente legato al sacrificio di Cristo.
Su questa Vergine, incombe, dall’apertura di una finestra fortemente scorciata, il volto dell’angelo annunciante, che giganteggia, come un’inquietante presenza, su tutta la scena. Secondo una prassi comune nell’operato di Savinio, che soleva attingere ad un repertorio iconografico alquanto vario, il referente di quest’ultima immagine deriva da un modello tratto dalla raccolta di incisioni di François Perrier del 1638, *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant*, di cui l’artista possedeva una copia.

M. C.



Passeggiatrice in riva al mare, 1947
tempera su tela, cm 30 x 20
firmato in basso a destra “Savinio”
Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea
Accademia Carrara – Bergamo
Raccolta Spajani
AC/GAMeC inv. n. 1689/211

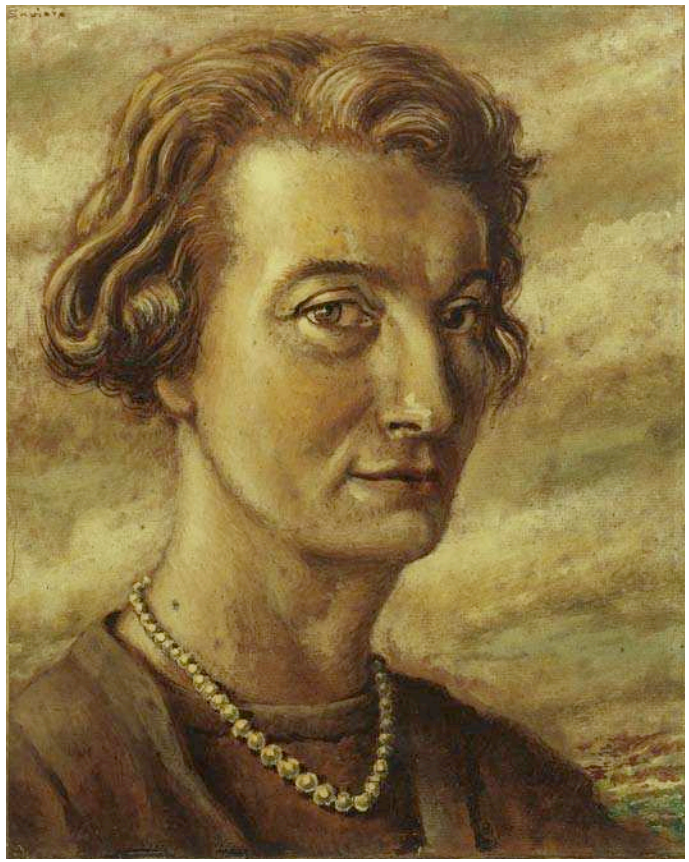
Quest’opera venne commissionata a Savinio da Ubaldo Baratta, sarto *à la page* e collezionista della Milano della prima metà del ’900. Su suggerimento di Cesare Zavattini, il sarto milanese decise di formare una raccolta di opere – tutte di identica dimensione, rigorosamente 30 x 20 cm – che illustrasse la storia del costume. A partire dal 1947 entrano dunque a far parte della neocollezione piccoli ma preziosi capolavori eseguiti da Carrà, Sironi, Sassu, de Pisis, Rosai, de Chirico, Savinio, sino a raggiungere il numero di ben 200 opere nel solo 1951.
Ne *La passeggiatrice in riva al mare*, una donna-struzzo saviniana appare agghindata secondo la foggia tardo-ottocentesca. La materia pittorica si fa ricca e pastosa: larghe pennellate vanno a sottolineare l’abbondante e morbido drappeggio della veste. Macchie di un rosso carico interrompono il susseguirsi frettoloso delle pieghe della lunga gonna, oltre la quale spunta, furtiva e “ammiccante”, una scarpetta, anch’essa della stessa tonalità. Il corpino a collo alto evidenzia ed enfatizza l’esilità di quello dell’animale. Se l’impostazione della figura così atteggiata, con il parasole lievemente reclinato in modo da lasciar scoperto il volto, quasi fosse in posa dinnanzi ad un obiettivo, rimanda a probabili immagini fotografiche, dall’altro l’ambigua e surreale presenza della testa dello struzzo, intende esprimere la vacuità di un mondo tutto borghese, colto nell’atto di rappresentare se stesso.

M. C.

Ritratto, 1950
olio, tempera e matita su carta incollata su tela, cm 31 x 25
firmato in alto a sinistra “Savinio”
Collezione privata

La ritrattistica, nella feconda produzione saviniana, è un ambito ancora poco conosciuto, soprattutto nei suoi sviluppi intorno al 1950, così come sostiene la stessa Pia Vivarelli nell’introduzione al catalogo generale di Alberto Savinio (Electa, Milano, 1996). Di questo dipinto in effetti non si ha alcuna documentazione nell’ampia ricognizione e catalogazione dell’opera saviniana, risultando quindi del tutto inedito. Dalla figlia dell’artista, Angelica Savinio, si è riusciti tuttavia ad identificare il soggetto con Emilia Durini, colta letterata e autrice in particolare de *La Tragedia di un genio: Schumann* (Corbaccio, Milano, 1937) e *Novalis* (Guanda, Modena, 1943). Da un punto di vista strettamente compositivo, si può stabilire uno stringente parallelismo tra il dipinto in questione e il *Ritratto di Herbert Herion*, datato al 1947 (cat. gen. 1947/10, pag. 187). In entrambe le opere i soggetti, ripresi in primissimo piano, si stagliano contro un cielo carico di nuvole, che invade lo sfondo e lascia appena intravedere, all’estremità inferiore destra, la parvenza di un paesaggio. In questo ritratto femminile, tutto impostato su delicati passaggi tonali, Emilia è colta di tre quarti, lo sguardo austero e penetrante è rivolto allo spettatore. Ambiguo e inquietante risulta il contrasto tra la sobrietà del costume, impreziosito dal solo giro di perle, simbolo di un perbenismo sociale alto borghese, e la misteriosa complessità della psicologia femminile che trapela dal volto. Ancora una volta Savinio non rinuncia ad una azione di giudizio e di critico disincanto nei confronti del proprio tempo.

M.C.



La notte sul borgo, 1950
tempera su tela, cm 59 x 79,5
firmato e datato in basso a destra “Savinio 1950”
Collezione privata, Bergamo

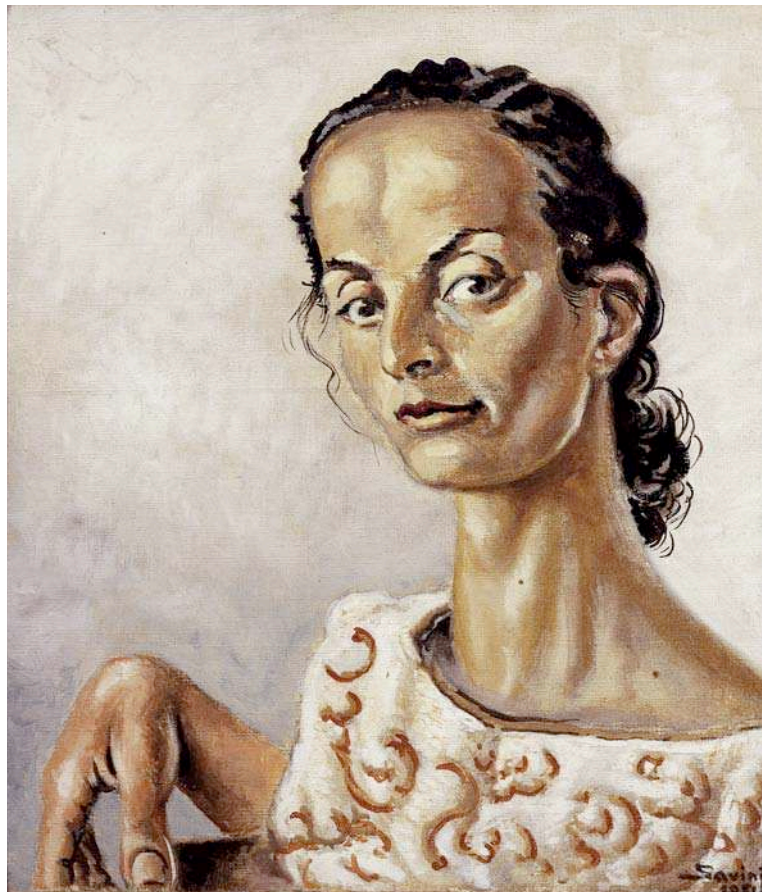
A partire dalla fine degli anni Quaranta la pittura di Savinio subisce una profonda mutazione: le manipolazioni fantastico-surreali lasciano il posto a metamorfiche figure inquietanti. Si assiste ad un “viraggio” cromatico della tavolozza, impostata su toni cupi, terrosi. Alle foreste incantate di giocattoli del periodo parigino si sostituiscono ora scenari desolati su cui incombono mostruose presenze. In questo dipinto, oltre un paesaggio che si apre su dolci declivi, punteggiato da alberi rapidamente tracciati e definiti da corpose pennellate, si innalza, sullo sfondo, un antico borgo turrito, minacciato da una angosciante e sovradimensionata presenza umanoide. È la notte, la bianca e livida immagine connotata da un solo grande occhio indagatore. Lo sguardo fisso sull’arroccata cittadina – lo sguardo imperturbabile del tempo – preannuncia all’imminente disfacimento terreno. Questa sospesa apparizione, ripresa dall’artista in altre tele coeve, pare quasi strappare e trascinare con la sua mano “uncinata” l’altura, riconducendo l’uomo e il mondo naturale ad un magma originario e primordiale, secondo una visione nutrita del pensiero filosofico esistenzialista e che intende mettere a nudo la crisi dell’uomo contemporaneo.

M. C.

Gioietta, 1951
tempera su tela, 50 x 45 cm
firmato e datato in basso a destra "Savinio 1951"
Collezione privata, Bergamo

Nell'ultimo periodo della sua ricerca artistica, Savinio volge verso un realismo esasperato, che trova piena espressione nel campo della ritrattistica. Sebbene il ritratto sia sempre stato coltivato dall'artista, dapprima, agli inizi del soggiorno parigino, in modo sporadico e poi via via sempre più frequentemente, intorno alla seconda metà degli anni Quaranta questo genere assume particolar rilievo.
Già in un articolo del 1937, Savinio aveva espresso le proprie riflessioni in merito a questo specifico ambito: "Che altro è il ritratto se non l'essenza immortale del ritrattato di fronte a lui mortale?... (*Il ritratto secondo Alberto Savinio*, Meridiano di Roma, 16 maggio 1937). Ecco dunque che nel periodo forse più pessimistico della propria esistenza, Savinio ricorre ad un estremo realismo per "affondare" un giudizio diretto sul proprio tempo, sull'uomo che vuol sottrarsi dinnanzi alla verità della propria condizione.
Questa tela raffigura un'amica di famiglia, la pianista Gioietta Paoli Padua. Su di un sfondo neutro si staglia, incorniciato dai mossi capelli corvini raccolti dietro la nuca, lo spigoloso volto della donna colta di tre quarti. Il duro modellato del viso risente di certa ritrattistica tedesca rinascimentale, a cui Savinio stesso ha dichiarato di ispirarsi. Da dietro il busto pare quasi sporgere una poderosa mano, sproporzionata e ripiegata su se stessa, come se l'artista avesse voluto sottolineare lo "strumento" attraverso cui si esplica il fare artistico dell'amica, e dunque il suo attributo più connotante.

M.C.



Finito di stampare
nel mese di ottobre 2006
da Press R3, Almenno San Bartolomeo
con le selezioni di Photo Offset, Bergamo

Il Quaderno n.1 della Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea di Bergamo è dedicato ad
'Aligi Sassu dal 1930 a Corrente';
il Quaderno n.2 a
'Cristoforo De Amicis
e le esposizioni pubbliche in Italia 1931-1945';
il Quaderno n.3 a
'Ernesto Quarti Marchiò dipinti e
disegni tra gli anni Trenta e Quaranta';
il Quaderno n.4 a
'Mario Sironi e il Palazzo delle Poste di Bergamo';
il Quaderno n.5 a
'Giacomo Manzù opere da e per Michelangelo da Caravaggio'
il Quaderno n.6 a
Italo Cremona. Gli interni incantati
il Quaderno n.7 a
Vasilij Kandinskij. La qualità musicale dei colori
il Quaderno n.8 ad
Alberto Savinio. Variazioni "...di arte in arte..."